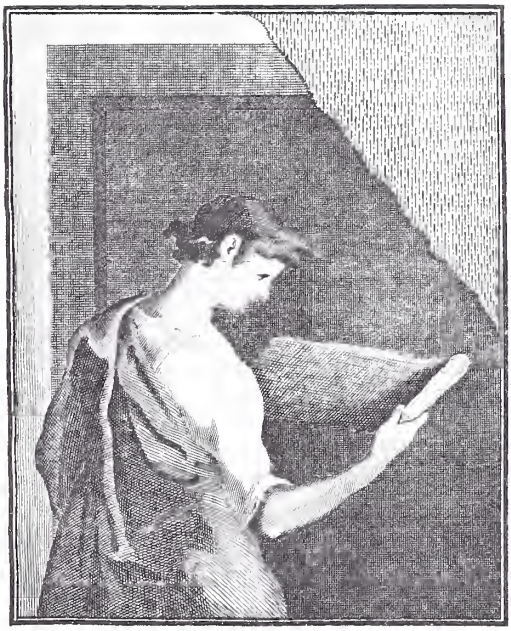
GETTY
MUSEUM



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dieathenaparthen00schr

DIE

ATHENA PARTHENOS DES PHIDIAS

UND IHRE NACHBILDUNGEN.

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE

VON

THEODOR SCHREIBER.

(VORGELEGT VON DEM ORDENTLICHEN MIDGLIEDE OVERBECK.)

Bis in die jüngste Zeit sind alle Untersuchungen über das Kolossalbild der Athena Parthenos des Phidias, sobald sie die Formenbehandlung und die Anordnung der Einzelheiten ins Auge fassten, über Vermuthungen nicht weit hinausgekommen. Obgleich kaum ein anderes Werk in der klassischen Literatur sich so oft und so ausführlich erwähnt findet, haben doch weder die enthusiastischen Lobreden der Rhetoren, noch die nüchternen Beschreibungen einzelner Periegeten Anhalt genug gegeben, um eine genauere Vorstellung über die Anlage der Statue, den reichen Schmuck, der sie bedeckte, gar über den Stil zu gewinnen. Es waren dieselben Schwierigkeiten, welche auch der Rekonstruktion des Zeusbildes in Olympia im Wege standen, und in beiden Fällen haben nicht die schriftlichen, sondern erst monumentale Zeugnisse den richtigen Weg durch die Menge der Möglichkeiten gewiesen. Wie weit sind die Meinungen über die Anlage der Zeusstatue in Olympia auseinander gegangen, bis die unscheinbaren Darstellungen einiger Kaisermünzen unerwartete Aufschlüsse gaben, wenn auch nur über soviel, als auf den Münzbildern zu erkennen war. Es ist durch sie die Thatsache wieder recht nahe gelegt worden, dass selbst geringe Nachbildungen verlorener Kunstwerke von den Originalen eine bestimmtere Anschauung, als die eingehendsten Beschreibungen der Alten geben können.

In dieser Erkenntniss ist man auch von Anfang an bemüht gewesen, statuarische Wiederholungen der Parthenos aufzufinden, nur dass die Auswahl aus dem Vorrath erhaltener Athenabilder lange Zeit eine ziemlich willkührliche blieb. Erst die sog. Lenormant'schen Statuette, deren Entdeckung i. J. 1859 erfolgte, lieferte eine festere Grundlage für weitere Forschungen. Trotz ihrer Kleinheit, der oberflächlichen Andeutung des Beiwerks und der geringen, dazu noch

eines Fehlers wegen unvollendet gebliebenen Arbeit gab die Figur eine bestimmte Vorstellung von der Anlage des Werkes und selbst von Einzelheiten des Bilderschmuckes. Die Liste der vermuthlichen Nachbildungen der Parthenos liess sich nun sehr wesentlich umgestalten und erweitern. Während die bisher zur Verdeutlichung herangezogenen Statuen ihre Geltung fast sämmtlich verloren, konnte eine Reihe attischer Votivreliefs und Münzbilder zusammengestellt werden, welche zur Darstellung der Landesgöttin einen der Statuette im Allgemeinen völlig gleichenden, also wahrscheinlich von der Parthenos des Phidias abgeleiteten Typus verwendeten. In anschliessenden Untersuchungen gelang es Conze und Klügmann durch Vergleichung mit dem Schildrelief der Lenormant'schen Figur die Fragmente einiger grösserer und besser gearbeiteter Wiederholungen des Parthenosschildes, die eine mit dem Porträt des Meisters, nachzuweisen. Nur für die sichere Bestimmung der statuarischen Nachbildungen war der Anhalt jener Statuette nicht ausreichend. Sie lenkte zwar die Aufmerksamkeit auf einige Kopien, welche auch die späteren Entdeckungen als solche bestätigt haben, verführte aber zugleich zur Einreihung anderer, nicht unwesentlich abweichender Statuen, ohne dass eine sichere Entscheidung zwischen ihnen möglich war. Eine Übersicht über dieses noch ziemlich heterogene Material gab Michaelis auf der letzten Tafel des Atlas zu seinem Werke »Der Parthenon« (Leipzig 1870) und mit ihm haben sich noch Petersen in seinen Untersuchungen über die Statue (Die Kunst des Pheidias p. 337 ff.) u. A. begnügen müssen.

Einen grossen Schritt weiter, ja anscheinend zu völligem Abschluss gelangte die Frage durch die Auffindung einer neuen Kopie, welche vor der Lenormant'schen Figur nicht nur bessere Arbeit und eingehendere Durchführung voraus hatte, sondern auch durch eine selten gute Erhaltung ausgezeichnet war. Diese am Schlusse des Jahres 1879 dicht beim Varvakion zu Athen ausgegrabene, nicht ganz 1 m hohe Marmorstatuette hat bisher sehr abweichende Urtheile hervorgerufen. Während sie von der einen Seite als eine in allen Stücken genaue, nur im Beiwerk etwas verkürzte Verkleinerung des Kolossalbildes angesprochen wurde, galt sie Anderen als »der Lenormant'schen Figur an Wichtigkeit für die Rekonstruktion der Parthenos kaum überlegen«. Beriefen sich Erstere auf die vollkom-

mene Übereinstimmung der Nachbildung mit den Beschreibungen des Originals, so konnten Letztere auf die unverkennbaren Anzeichen handwerksmässiger Derbheit der Ausführung hinweisen, durch welche auch die Genauigkeit der Wiedergabe der Einzelheiten zweifelhaft werde. Indess sind solche Einwendungen nur vereinzelt erhoben worden. Im Allgemeinen hat sich die Überzeugung von der unbedingten Autorität der neuen Kopie immer mehr und selbst so weit befestigt, dass sie auch für einige eigenthümliche Züge anerkannt worden ist, in denen die Nachbildung mit den bisherigen Anschauungen über den Entwickelungsgang der griechischen Kunst und mit dem aus den Beschreibungen gewonnenen Gesammtbild in auffälligen Widerspruch tritt. Dass der Helmschmuck der Kopie — zwei eine Sphinx einschliessende Flügelrosse — mit den ausdrücklichen Angaben des Pausanias, welcher von Sphinx und Greifen spricht, nicht in Einklang steht, liess sich zwar ohne Schwierigkeit der Unachtsamkeit des Periegeten zur Last legen, und die Berufung auf sonstige Nachlässigkeiten und Irrthümer in der attischen Periegese des Pausanias konnte eine solche Vermuthung nur noch wahrscheinlicher machen. Würde man aber jemals der Epoche des Phidias und gar dem Meister selbst einen so unverhüllten Nothbehelf, wie die Unterstützung der vorgestreckten Hand durch eine nichtssagende, säulenartige Stütze, zugetraut haben, wäre nicht die athenische Kopie als Zeugniss aufgetreten? Einmal zur Anerkennung gekommen, hat sie dann auch weitere Vermuthungen angeregt bis zur Vertheidigung der unbeholfenen Formen jener Säule, die nun nicht mehr der Geschmacklosigkeit des Kopisten zugeschrieben, sondern als Vorläufer architektonischer Neubildungen aufgefasst wurden.

Es muss zugegeben werden, dass die Lösung der Vorfrage, welche Autorität der Varvakionkopie gebühre, so lange nicht möglich war, als diese Nachbildung neben der Lenormant'schen Figur allein stand. Man hätte in Betracht ziehen können, wie weit bei wesentlicher Verkleinerung einer Kopie diese noch Einzelzüge eines Vorbildes von kolossalen Dimensionen behalten konnte, welchen Einfluss bei der Nachahmung eines Goldelfenbeinwerkes in Marmor der Wechsel des Materials auf die Umgestaltung der Formen haben musste und wäre doch vor der Frage rathlos stehen geblieben, ob die Kopie unmittelbar nach dem Original oder nach einer anderen,

vielleicht wiederum erst abgeleiteten und hie und da veränderten Nachbildung geschaffen sei.

Diese Schwierigkeiten zu beseitigen, bedurfte es einer Reihe grösserer Kopien, die unter sich wie die Abschriften eines verlorenen Schriftwerks eine genauere Vergleichung in den Einzelheiten, eine möglichst strenge Ausscheidung der bei jeder Kopistenarbeit unvermeidlichen Versehen und Interpolationen und darnach die Feststellung der Originalfassung zuliessen. Dass die Varvakionstatuette allein nicht ausreiche die statuarischen Wiederholungen der Parthenos, zumal die grösseren und die nur fragmentarisch erhaltenen mit Sicherheit zu bestimmen, war schon aus den eingehenden Erörterungen Konrad Lange's zu entnehmen, denn die von ihm gegebene Liste der Parthenosrepliken enthielt ausser einer kleinen Anzahl wirklicher Kopien nicht nur Beispiele von späteren Umbildungen des Parthenostypus, sondern auch einige völlig ausserhalb dieses Kreises stehende Athenadarstellungen. Wurden nun alle diese Monumente nebeneinander, in erster Linie aber die Varvakionstatuette als ausschlaggebender Archetypus für die Rekonstruktion des Goldelfenbeinbildes verwendet, zog man selbst Reliefs und Münztypen, die sich doch anerkanntermassen statuarischer Vorbilder mit grosser Freiheit bedienen, zur Aushülfe oder zu Nebenbeweisen heran, so konnten die Resultate nicht anders, als sehr zweifelhafter Art sein.

Bei diesen Ergebnissen würde man beharren müssen, wenn nicht — und zwar schon einige Jahre vor der Auffindung der Varvakionfigur — eine dritte durch einen Rest des Schildreliefs beglaubigte Kopie der Parthenos, die allerdings nur in wenigen Stücken erhalten, aber weit grösser und demnach auch eingehender durchgeführt ist als die beiden andern, bei den Ausgrabungen auf dem Esquilin zum Vorschein gekommen wäre. Unter der Menge der damals gefundenen Skulpturen blieb sie die erste Zeit und auch nach ihrer Überführung in die neue Abtheilung der kapitolinischen Museen so gut wie unbeachtet. Weder einer Publikation, noch einer Besprechung ist sie bisher gewürdigt worden, vielleicht weil die wenigen dazu ungenauen Fundangaben des Bullettino comunale di Roma die Zusammengehörigkeit der anfangs getrennten Stücke in Zweifel stellten. Es war die Beschäftigung mit der Athenastatue des Antiochos in Villa Ludovisi, einer, wie sich später ergab, verhältnissmässig sehr

genauen Kopie der Parthenos, welche mich schon im Jahre 1877 veranlasste, dem esquilinischen Torso grössere Aufmerksamkeit zu schenken und mich um die Feststellung der Fundumstände zu bemühen. Sobald einmal die Bedeutung des neuen Fundes ausser Zweifel stand, war ein sicherer Anhalt zur Bestimmung der in römischen Sammlungen vorhandenen Repliken gewonnen. Diese Liste, durch ein ausserrömisches Exemplar erweitert, ist in meinem Verzeichniss der antiken Bildwerke der Villa Ludovisi (Leipzig 1880) p. 137 den Erläuterungen zur Statue des Antiochos beigefügt worden. Sie war dem Druck bereits übergeben, als in der Varvakionfigur eine neue Replik zu Tage kam, welche die Reihe in erwünschter Weise vervollständigte. In seiner Besprechung der athenischen Statuette (Mittheilungen des deutschen archaeologischen Instituts in Athen VI p. 56ff.) hat Konrad Lange dem gegebenen Fingerweis folgend auch die römischen Kopien mit aufgeführt, aber, da sie mit Ausnahme der in einer ganz unzulänglichen Abbildung bekannten Statue des Antiochos sämmtlich unpublicirt waren, für eine genauere Vergleichung nicht verwerthen können. Inzwischen hat sich das bisher gesammelte Material sorgfältiger sichten und auch durch einige übersehene Stücke erweitern lassen. Ältere Zeichnungen, die eine nach einem verschollenen Exemplare, zwei andere nach der Statue der sog. Minerve au collier des Louvre, konnten für die Untersuchung herangezogen werden und namentlich gelang es mit Hülfe der Skizze im Codex Coburgensis die Einzelheiten des Helmschmuckes der Parthenos vollständiger festzustellen und damit auch die Erklärung für die entsprechenden Spuren anderer Repliken zu finden.

Die Vermehrung des Materials, von dem die beigefügten Abbildungen eine vollständige Übersicht geben, erlaubt es jetzt die Rekonstruktion der Parthenos auf breiterer Basis durchzuführen. Sie muss ausgehen von der genauesten Vergleichung der Kopien untereinander, die, wie ein oberflächlicher Blick auf die Tafeln lehrt, von sehr ungleichem Werthe sind, sie muss die Originalzüge von den später hinzugekommenen so bestimmt als möglich zu sondern suchen und kann sich erst dann der Aufgabe zuwenden, mit den gewonnenen Elementen und mit Hülfe der schriftlichen Zeugnisse ein Gesammtbild der Parthenos in allen seinen Einzelheiten zu entwerfen.

I.

Übersicht über die Kopien der Parthenos.

Die Varvakionstatuette.

Tafel I, A 1 u. 2.

Die jetzt im Centralmuseum aufgestellte athenische Replik, welche ich nach ihrem Fundort dicht beim Varvakion benenne, ist bereits so vielfach Gegenstand von mehr oder weniger umfänglichen Beschreibungen und Besprechungen gewesen, dass ich mich begnügen darf, hier nur die für die nachfolgenden Untersuchungen wichtigsten Thatsachen kurz zusammenzustellen. Ich verweise für weitere Einzelheiten auf die ausführlichen Erläuterungen von Konrad Lange in den Mitth. des deutsch. arch. Inst. zu Athen V (1880) p. 370 ff. und VI (1881) p. 56 ff., mit welchen er die ersten wohlgelungenen Abbildungen begleitet hat. Die neue auf Taf. I nach einem Gypsabguss gegebene photographische Reproduktion hat vor jenen eine etwas grössere Vollständigkeit im Beiwerk voraus, insofern der später erst gefundene, daher dort noch fehlende dritte Helmbusch mit dem zweiten Flügelross als Träger hinzugefügt ist.

Die ungewöhnlich gute Erhaltung erklärt sich aus den Fundumständen. Die Statuette kam innerhalb der Mauerreste eines römischen Hauses in geringer Tiefe zum Vorschein und zwar unter einer Art von Ziegelgewölbe mit dem Gesicht nach unten liegend, sie scheint also mit Absicht, als werthvoller Besitz, an jenem schützenden Ort untergebracht worden zu sein. Auch die Reste antiker Ausbesserungen an der Figur deuten auf solche Werthschätzung Seitens ihres letzten Besitzers hin. So war das wieder abgefallene vordere Daumenglied der rechten Hand der Athena angestiftet und an derselben Seite das mittlere Armstück schon im Alterthum restaurirt, der rechte Flügel der Nike angekittet worden. Sorgfältig bis zuletzt behütet, hat die Statuette auch nur kleine, vorspringende oder unterarbeitete Stücke eingebüsst. Es fehlen der Kopf eines Flügelpferdes und der Nike, von ersterem und seinem Gegenstücke Theile der Vorderbeine mit dem einen Helmbusch, der rechte Flügel und die linke Flügelspitze der Sphinx,

Schwanz- und beide Flügelenden des linken Pferdes, von der Nike noch ein Stück vom rechten Flügel, zwei Stücke der Guirlande, dazu von der rechten Hand der Athena die zwei letzten Finger mit einem Theil des Mittelfingers und von der Aegis der Kopf einer Schlange auf der linken Schulter der Göttin. Der schützenden Decke ist es wohl auch zu danken, dass bei der Auffindung von der ehemaligen Bemalung noch reichliche Farbspuren erhalten waren. Da sie bei der Frage nach der Materialvertheilung herangezogen werden müssen, gebe ich von ihnen eine Übersicht nach Lange's Angaben (V, 377 ff. VI, 66), nur in anderer Gruppirung.

An der Figur der Athena waren folgende Farbenreste wahrnehmbar. Am Rande des Gewandes mehrere gelbe Stellen in einer Breite von 6 mm, wie sie auch, nur in geringerer Ausdehnung, am Chiton der Nike bemerkt wurden. Gelb in den Haaren und an den Armbändern, hier wie dort auch geringe Goldspuren. Die Augen sind roth umrändert, die Pupille gelb mit rothem Rand, die Iris schwarz oder blau aufgemalt, die Wimpern (gleich denen der Schildgorgone) durch parallele nach oben und unten über die Lider gehende rothe Striche dargestellt gewesen. Es ist dieselbe Augenbemalung, die sich an Terrakotten aus guter griechischer Zeit vorfindet (Mitth. VI, 66) und die noch die römischen Kopisten festhalten. Etwas feiner ausgeführt kehrt sie in der mit ihrem ganzen Farbenschmuck erhaltenen pompejanischen Venusstatuette (Arch. Z. 1881 Taf. 7) wieder. Die Augen der Schildgorgone waren ähnlich behandelt, nur dass auch die leicht eingeritzten Brauen Reste von Roth zeigten und die Pupille ebenfalls mit Roth aufgesetzt war. Auf den nackten Theilen fand sich dagegen nirgends eine Spur von Farbe. Ob das Gewand der Nike noch eine zweite Farbe trug, war nicht festzustellen. Lange beobachtete einige Spuren von Rosa, die aber allenfalls vom Kranze stammen könnten. Für die Zeichnung der Flügelfedern war Braun verwendet. Vielfache Bemalung war den übrigen Attributen der Athena gegeben. Roth waren die Helmbüsche, wenigstens die vertieften Haarlinien derselben, sowie der obere Rand vom Stirnschild des Helmes, roth vielleicht die Sphinx auf demselben (Spuren davon in Augen- und Mundwinkeln, ferner in den Nasenlöchern, während die Augenränder mit der Pupille dunkel gemalt waren, die Haare Gelb zeigten). Damit stimmt, dass

auch am Schwanze des einen der Flügelrosse, deren Mähnen im übrigen noch den Auftrag von Gelb erkennen liessen, rothe Farbe übrig war. Nur an einzelnen Stellen hatte der Pinsel dem Meisel die feinere Durchbildung der Formen abgenommen. So waren die Schuppen sämmtlicher Schlangen mit Braun oder einer verwandten Farbe aufgezeichnet, bei der Erichthoniosschlange oberwärts wahrscheinlich braun, auf der Unterseite deutlich roth wiedergegeben, während am Kopf sichere Reste von reinem Gelb bemerkt wurden, der Bart seiner Modellirung entsprechend roth gestreift war. Die glatte Hauptfläche des Schildes, welche am Original eine figurenreiche Reliefkomposition bedeckte, scheint in der Kopie völlig unbemalt geblieben zu sein, so nahe es auch lag von der Darstellung wenigstens eine Andeutung zu geben. Nur das in Relief hervorgehobene Gorgoneion inmitten war wiederum reich bemalt, das Haar mit Gelb, die Flügel roth, mit derselben Farbe, wie Lange vermuthet, auch die nicht plastisch angegebenen, »unter dem Kinn sichtbar werdenden Schlangen«, ferner der Rand des Schildes. Einen gelben Ton hatte der Schilduntersatz. Der Sockel dagegen zeigte keine Farbspuren, ausser dass an der dem Kymation aufliegenden Deckplatte, nicht an der dafür allein geeigneten Stelle, dem Kymation selbst, ein Blattschema mit rothen und gelben Umrissen ausgeführt war.

Was Material und Grössenverhältnisse betrifft, möge hier nur angeführt werden, dass der Marmor pentelischer ist und die Gesammthöhe der Statuette mit der Plinthe 1,035 m, die der Plinthe allein c. 0,103 m beträgt. Die Figur der Nike hat ohne den fehlenden Kopf eine Höhe von 0,14 m.

Ich wende mich zur Charakterisirung des Werthes der Ausführung, soweit sich darüber nach technischen Merkmalen und ohne Vergleichung mit den übrigen Kopien urtheilen lässt. Fasst man allein die unverkennbare Sorgfalt in der Durchbildung selbst kleinerer Einzelheiten, wie der Medusenmasken auf Schild und Aegis, ins Auge, die mit allem Fleiss durchgeführte Politur der Oberfläche, die mühsame Unterarbeitung der Helmschmucktheile und der Burgschlange, so wird man dafür die gebührende Anerkennung nicht zurückhalten. Der Kopist hat sich die Arbeit nicht in der üblichen Weise erleichtert. Er hat zu dem Hülfsmittel vorragende Theile anzustücken, soviel ich sehen kann nur einmal, bei dem mittleren Helmbusch, gegriffen, dessen

Mittelstück eingesetzt ist. An andern Kopien sind die Embleme des Helmes, die Aegisschlangen und vielleicht Anderes aus Bronze gebildet und dem Marmorbild eingezapft gewesen. Hier dagegen sind alle Metallansätze vermieden, die Lanze ist weggelassen und dem Kranz, der am Original, wie die Inschriften lehren, aus einzelnen Goldblättern zusammengefügt war, eine andere, dem Material besser entsprechende Form gegeben. Dass von dem Beiwerk mancherlei unterdrückt wird, steht im Einklang mit der derben Modellirung des feineren Details; der Kopist wollte offenbar den ruhigen Gesammteindruck der Figur nicht preisgeben und trug im Gefühl der Grenzen seines Könnens mit Recht Bedenken, sich an die Ausführung so kleiner Reliefs, wie sie Aussen- und Innenfläche des Schildes und die Stirnseite des Sockels erfordert hätten, zu wagen. Einem in solcher Kleinarbeit mehr geübten Künstler — und deren gab es in der Kaiserzeit in Menge — würde es ohne Zweifel nicht schwer geworden sein, die Schild- und Sockelreliefs in zartem Relief leicht anzudeuten und in der Wirkung dem Ganzen unterzuordnen. Aber von feinerer Modellirung ist an der Statuette eben wenig zu finden, um so mehr von ziemlich groben Formen. Man beachte die schweren, wulstigen Locken, die dicken Aegisschlangen, das besonders derb gerathene Armband der rechten Hand, die breiten Finger, die unschönen Profile der Basis, ganz abgesehen von der seltsamen Fuss- und Kopfbildung der stützenden Säule. Dem entspricht es, dass an der Rückseite der Fleiss des Kopisten wesentlich nachgelassen hat, wie schon an dem Faltenzusammenstoss der rechten Seite die gewellte Sahlkante nicht angedeutet worden ist. So fehlen an dem Rückenstück der Aegis die Schlangen ganz, die Gewandfalten sind nur flüchtig angelegt, der Haarschopf wird nicht gegliedert und wächst mit den Enden der Helmbügel zu zackigen Massen zusammen. Wenn gerade hier zwei Messpunkten gleichende Erhebungen sichtbar sind, so können sie doch schwerlich als Zeugnisse für mechanisch genaue Kopirung angezogen werden, obgleich es möglich ist, dass sie als Anhaltspunkte für die erste rohe Anlage gedient haben. Wäre die Statuette wirklich Zug für Zug nach einer gleichgrossen Replik wiederholt worden, so würde manche Einzelheit nicht recht erklärlich sein, besonders die Unebenheit der Standfläche des Postaments, welche sich nach der einen Seite zu merklich hebt, so dass der

rechte Fuss höher steht, als der linke, während an der Vorderseite der von den Kymatien eingefasste Streifen umgekehrt nach links zu breiter wird. Berücksichtigt man ferner das unmotivirte Anstossen der Querfalten über dem linken Fuss an die nach aussen abschliessende Steilfalte und das zwischen Schild und Basis übriggebliebene Marmorstück, so kommt man eher auf den Gedanken, dass die Kopie, einige vorher durch Messungen fixirte Punkte abgerechnet, in den Einzelheiten mit freier Hand nach dem Augenmass ausgeführt worden ist, wobei sich der Kopist in den Dimensionen mehrfach versehen hat. Vor allem bei der Anlage des Schildes, welchen er, in der Gegend der aufruhenden Hand beginnend, in der Rundung zu knapp bemass, so dass schliesslich am unteren Rande die Basisfläche nicht erreicht wurde und ein zweckloses, auch ziemlich roh gelassenes und (nach einer mir vorliegenden Photographie zu schliessen) unpolirtes Keilstück übrig blieb. Nicht anders war der Kopist der Lenormant'schen Figur zu Wege gegangen, nur dass dieser nach dem Versehen an der rechten Hand die Statuette unfertig liegen liess. Zahlreiche mit freier Hand angelegte und im ersten Stadium der Arbeit erhaltene Sarkophage und Statuen beweisen, dass ein solches Verfahren unter den römischen Kopisten geringerer Art nicht ungewöhnlich war.

Noch ein Punkt ist ins Auge zu fassen. Auch wenn man anerkennt, dass sich der Kopist den stilistischen Charakter des Originals festzuhalten bemühte, darf man nicht übersehen, dass er sich offenbar eine gewisse Freiheit in der Formenbehandlung des Beiwerks, in der Anordnung kleinerer, minder wichtiger Züge vorbehielt. Dazu verleitete nicht blos der Grössenunterschied seiner Nachbildung gegenüber dem kolossalen Vorbild — vorausgesetzt, dass er überhaupt nicht nach einer gleichgrossen Replik, sondern unmittelbar nach dem Original gearbeitet oder es auch nur bei der Arbeit sich gegenwärtig gehalten hat. Wie sich einerseits Vereinfachung des Details, Unterdrückung der Reliefs, der Lanze u. a. m. findet, so ist anderseits die Umbildung mancher Einzelheiten auch aus der Kopie allein und ohne Vergleichung besser gearbeiteter Repliken deutlich zu erweisen. Ich beziehe mich nicht blos auf die Aegisschlangen, die in dieser Form rückvergrössert unerträglich sein würden, sowie auf den Kranz der Nike, von dem bereits die Rede war.

Deutlicher noch ist die Willkühr der Nachbildung bei der Schildgorgone, deren Flügel lediglich der Raumfüllung wegen eine so übermässige, das leer gebliebene Relieffeld quer durchschneidende Ausdehnung erhalten haben. Dass sie am Original in dieser Weise nicht vorhanden waren, dafür werden weiterhin noch andere Gründe angeführt werden.

Fasst man alle diese Merkmale zusammen, so wird das Endurtheil über den Werth der Ausführung nur ein bedingtes Lob enthalten können. Die Anerkennung, welche Lange (Mitth. VI p. 65) dem Künstler zollt, dass er sein Werk »mit allen Mitteln einer raffinirten Technik hergestellt und uns eine Kopie der Parthenos überliefert habe, die in jedem Betracht alle übrigen Kopien an Bedeutung weit überragt«, bedarf, wie auch der Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird, einer nicht unwesentlichen Einschränkung. Volles Lob verdient das Festhalten an dem Stilcharakter des Originals, der in der Nachbildung nicht durch absichtlich hineingemengte Formenelemente späteren Geschmackes gestört wird. Die Kopie hat aber weder die Frische griechischer Arbeiten der guten Zeit, noch gleicht sie in gewissen »Eigenthümlichkeiten der Formenbehandlung« Werken aus der Zeit der attischen Renaissance, insbesondere der Replik des Antiochos, auf welche Lange (a. a. O. p. 66) hindeutet. Die bei allem Fleiss doch schweren, zum Theil ungeschickten Formen, die trockene Behandlung der Augenränder und Lippen, bei deren Unterarbeitung der Bohrer deutlich mitgewirkt hat, das harte Einschneiden der Halsfalte u. a. reihen sie vielmehr den Erzeugnissen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte an*). In der rohen, an den Haarlocken der Göttin sichtbaren Bohrarbeit verräth sich selbst, wie es scheint, ein in der Technik gewöhnlicher Sarkophagreliefs erzogener Geschmack und ist dies richtig, so wird darnach auch das Maass der Ansprüche, welche man an die Verlässlichkeit der Kopie berechtigter Weise stellen darf, abzuschätzen sein.

*) Ich begegne mich in dieser Datirung mit Ad. Furtwängler (Mitth. VI, 189), welcher die Entstehung der Kopie in hadrianische Zeit setzen möchte. Die Bemalung der Statuette zwingt nicht an frühere Zeiten zu denken, wie Lange meint, der sich für Ansetzung in den Beginn der römischen Epoche entscheidet. Es giebt Zeugnisse in Menge für das Fortleben der Polychromie in der spätrömischen Kunst und auch das Mittelalter hielt durch alle Zeit an ihr fest. Doch sei zum Überfluss auf einige Beispiele verwiesen: Wagner, Bericht über die aegin. Bildwerke,

Die Kolossalstatue des Antiochos in Villa Ludovisi, Rom.

Tafel II, B 1 und 2.

Neben der Reihe vielbewunderter Werke, welche in dem Hauptsaal der Statuengalerie der Villa Ludovisi zusammengedrängt sind, pflegt die kolossale Athenastatue des Antiochos*) von den meisten Besuchern mit unverdienter, aber leicht erklärlicher Geringschätzung behandelt zu werden. Die ungünstige Beleuchtung und die Enge des Saales, welche eine Betrachtung aus passender Entfernung unmöglich macht, lassen die Vorzüge der Statue nicht zur Geltung kommen. Noch mehr beeinträchtigt die weitgehende Verstümmlung und eine über alles Mass ungeschickte Restaurierung ihre ursprüngliche Wirkung. Daher die Fülle widersprechender Urtheile von wärmster Anerkennung bis zu hartem Tadel herab, der noch in den Worten Burckhardt's (Cicerone[3] p. 453, b) anklingt, das Werk interessire hauptsächlich durch den Künstlernamen. Allerdings ist die wegwerfende Äusserung Winckelmann's, die Athena des Antiochos sei »schlecht und plump«, schon von Heinrich Meyer zurückgewiesen worden und seine eigene Charakteristik, dann Brauns enthusiastisches Urtheil, besonders aber die vortreffliche Besprechung Brunn's in seiner Künstlergeschichte und neuerdings in dem Allg. Künstlerlexikon haben einer gerechteren Würdigung der Statue Bahn gebrochen. Doch konnten nur die Wenigen, die das Original mit Musse und unter günstigen Umständen zu untersuchen Gelegenheit hatten, sich ein selbständiges Urtheil bilden, denn an Gypsabgüssen, die im vorliegenden Falle namentlich das Studium des Kopfes wesentlich erleichtern würden, fehlt es noch immer, und die Publikation in den Monum. dell' Instituto III tv. 27**), verfehlt in der Gesammt-

---

p. 223, Bull. comun. di Roma: 1877 p. 148, 155 f., Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterr. I p. 72 und III p. 29, Benndorf und Schoene, Later. Mus. Nr. 523. Auch die Neumagener Monumente zeigten bei der Auffindung meist noch bedeutende Reste von Bemalung (Hettner, Das römische Trier p. 27 f.).

*) So oder Metiochos wird die verstümmelte Inschrift zu lesen sein. Vergl. Bursian, Centralbl. 1881 p. 93 und das Facsimile in meinem Verzeichniss der antiken Bildwerke der Villa Ludovisi p. 136. Die Statue hat eine Höhe von ca. 2,35, der Kopf allein ist 0,325 hoch.

**) Darnach auch bei Overbeck, Gesch. der Plast. II[2] Fig. 109.

auffassung und ungenau in den Einzelheiten, war eher geeignet die Vorurtheile gegen das Werk zu verstärken, als zu neuen Untersuchungen anzuregen.

Auch bei der Anfertigung der Photographien, welche der beigegebenen Abbildung zu Grunde liegen, liessen sich die örtlichen Schwierigkeiten nur theilweise überwinden. Indess werden sie doch ausreichen die nachfolgenden Erörterungen zu verdeutlichen und von den stilistischen Eigenthümlichkeiten des Werkes eine genauere Vorstellung vermitteln.

Wollte man die ursprüngliche Wirkung der Statue zurückgewinnen, so müssten nicht nur die völlig misslungenen Ergänzungen beseitigt und durch bessere ersetzt, sondern auch die einfach abgearbeiteten Theile wieder angefügt werden. Vor allem stören die modernen, in der Masse viel zu schwer gerathenen Arme, deren Haltung dem Grundmotiv widerspricht. Während gegenwärtig der rechte Arm gesenkt, die Hand wie zum Aufstützen auf einen Schild geöffnet, der linke Arm aber erhoben ist, war ursprünglich die Rechte als tragend vorgestreckt, dagegen die Linke als gesenkt gedacht. Das ergiebt sich — auch abgesehen von dem Zeugniss besser erhaltener Repliken — aus der Stellung, aus der verschiedenen Erhebung der Schultern und aus gewissen Merkmalen in der Ausführung der Theile unter denselben.

Das feste Auftreten des rechten Beines steht im Zusammenhang mit der Senkung der rechten Schulter und beides lässt sich nur mit einer Annahme genügend erklären. Aufstützen und Tragen bringen in der Haltung des Oberkörpers entgegengesetzte Wirkungen hervor, die sich am deutlichsten in der Lage der Schultern äussern. War der rechten Hand ein Gegenstand zu tragen gegeben, so musste sich unter dieser Belastung die entsprechende Schulter etwas neigen, es musste ebenso das rechte Bein kräftig aufgestemmt sein, während die andere Körperseite entlastet werden konnte. Was die Hebung der linken Schulter betrifft, die sich ganz ebenso an dem Torso von der Akropolis (Taf. IV, J) findet, so lässt sie sich durch das Hochhalten der Hand, wie in der Ergänzung angenommen, etwa um einen Speer oberwärts zu fassen, nicht gut motiviren. Michaelis*) hat

*) Gött. gel. Anz. 1881 p. 601.

darauf hingewiesen, dass die Aegis sich hier gegen den Hals hin zu einigen Falten zusammenschiebt und meint, dieses Motiv könne nicht in einem Aufstützen, sondern nur in einem Heben des Armes, der Ergänzung entsprechend, seinen Grund haben. Als ich im Sommer 1877 mit Hülfe einer Leiter die betreffenden Theile genauer untersuchte, fand ich, dass die Schultern und der Rücken zumal in der Nähe der abgestossenen Arme aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt sind. Mit den Armen ist auch jederseits das überhängende Stück der Aegis abgebrochen und jetzt in ziemlich ungeschickter Weise ergänzt. Dabei hat eine Überarbeitung der angrenzenden Theile stattgefunden, über deren Umfang ich nicht zu sicherem Urtheil gelangte, die aber nicht unbeträchtlich sein kann, da sie die den Aegisrand besetzenden Schlangen bis auf unscheinbare Spuren mit fortgenommen hat. Vermuthlich ist dabei auch der breite Faltenzug von der Höhe der linken Schulter bis zur Spitze der Aegis seitlich unter der Brust verstärkt worden, wenn er nicht völlig dem Ergänzer angehört. Allerdings deutet eine kleine, unmittelbar unter der linken Brust liegende Falte auf eine kleine Verschiebung der Aegis hin. Dass aber diese Verschiebung nach oben nicht so stark war, wie die jetzigen Faltenwülste oben auf der Schulter glauben machen, schliesse ich aus der völlig gleichmässigen Anordnung der beiden Aegishälften vorn auf der Brust. Überdies müsste der linke Arm viel mehr als in der Ergänzung erhoben sein, er müsste energisch aufwärts langen — was keinesfalls mit der ruhigen Stellung zu vereinigen wäre — wenn das starke Zusammenschieben der Aegisfalten neben dem Halse erklärlich werden sollte. Dass einige Schulterfalten im Original angedeutet waren, macht allerdings auch die madrider Replik und der athenische und capitolinische Torso wahrscheinlich.

Ich vermag aus diesen Gründen in der Hebung der linken Schulter nur eine Reflexbewegung zu erblicken, die aus der Senkung der andern Schulter hervorgeht und die noch verstärkt werden musste, wenn der linke Arm auf einen niedrigen Gegenstand aufgestützt war. Auf dieselbe Annahme leitet die Ausführung der Theile unterhalb der linken Achsel. Hier lässt dicht am Arm ein Schlitz im Gewand einen Theil des Körpers frei, der nicht, wie sonst an den freiliegenden Theilen des Nackten, sorgfältig behandelt ist, sondern eher das Aussehen einer roh behauenen Bruchfläche hat.

Entweder war diese Stelle, weil durch den Arm verdeckt, nicht besser zu bearbeiten oder es sass an ihr eine breite Stütze an, die zu dem gesenkten, etwas vorgehaltenen Arm hinüber führte. Zur Verstärkung des Haltes scheint auch ein 0,53 cm. tiefes, ca. 0.11 breites Loch gedient zu haben, welches, um einen Metallstab aufzunehmen, etwas weiter unterhalb der erwähnten Stelle eingebohrt ist und dessen Richtung — es führt aufwärts und seitlich nach vorn — wiederum darauf hinweist, dass der Oberarm gesenkt und zwar nach vorn gesenkt war. Ebenso deutlich spricht die Gewandbehandlung der rechten Seite gegen die jetzige Ergänzung. Die Partien dicht unter dem rechten Arm sind mit gleichmässiger Sorgfalt behandelt, was unmöglich war, wenn sie, wie gegenwärtig, durch den Arm verdeckt wurden. Die hier überall durchgeführte reiche Fältelung steht überdies in direktem Gegensatz zu der groben flächenhaften Arbeit auf der untern Hälfte der andern Seite, welche noch nicht ganz eine Spanne abwärts von der Gürtung beginnt. Die richtige Erklärung dafür kann nur die sein, dass die rechte Seite für den Beschauer frei blieb, daher hier auch die Künstlerinschrift angebracht wurde, die linke dagegen unterhalb bis zu der angegebenen Stelle durch einen deckenden Gegenstand (den Schild) dem Blick entzogen war.

Auf die übrigen Ergänzungen ausführlicher einzugehen, darf ich mir an dieser Stelle ersparen, da ich darüber, wie über Material, Grösse u. a. die nöthigen Angaben anderwärts*) zusammen gestellt habe. Nur diejenigen Partien, welche durch Überarbeitung oder durch gänzliche Entfernung bestossener Theile wesentlich verändert worden sind, verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Der jetzt durch einen modernen Aufsatz verunzierte Helm zeigt noch theils zu beiden Seiten des Bügels, theils an der Vorderseite die Spuren von abgearbeiteten Emblemen, anscheinend von gelagerten Thieren, wie sie in der That den Helm der Parthenos geschmückt haben. Arg bestossen sind die Ränder der Aegis, deren Schlangenbesatz sich nur noch hie und da in Resten erhalten hat. Empfindlicher schadet der Gesammtwirkung die schonungslose Beseitigung vieler Gewandfalten, deren Ergänzung dem Restaurator unbequem

*) Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi p. 135, Nr. 114.

wurde. Dass die obere Hälfte des breiten Gewandstreifens unterhalb des Gürtelknotens angesetzt werden musste, war durch den unversehrt gebliebenen untern Theil vorgeschrieben. Die dicht daneben von dem linken Knie herablaufende Falte dagegen ist durch Überarbeitung stark reducirt worden. Ganz entfernt sind verschiedene Längsfalten des Gewandüberschlages ober- und unterhalb des Gürtels, so diejenigen, welche einst unmittelbar an der Trennungsstelle der Aegis ansetzten, eine andere, die von dem angesetzten Schlangenkopf des Gürtelknotens abwärts lief, sowie eine dritte, die von der Krümmungsstelle des zweiten Schlangenendes ausging. Dass in der Faltenmenge der rechten Seite, wo die Gewandsäume zusammen stossen, Zerstörung und ungeschickte Ergänzung die natürliche Anordnung verwirrt haben, ist leicht herauszufinden. Hier ist auch mit dem Rand eines Gewandzipfels ein Theil der Künstlerinschrift verloren gegangen. Fast durchgängig bestossen und nur theilweise ergänzt sind die unteren Ränder des Gewandüberschlages über dem Schosse, die ursprünglich gewiss in horizontaler Linie verliefen, jetzt aber unregelmässig ausgezackt auf- und abwärts gehen. Ein eigenthümlicher Zug in der Gewandbehandlung dieser Statue ist das Eckige, Scharfkantige einzelner Faltenbrüche, zumal in den Partien über dem Schlangengürtel. Es ist an verschiedenen Stellen zu beobachten, die unverletzt und von der Hand des Restaurators nicht berührt worden sind. Anderwärts sind aber grade solche Ecken der Bestossung ausgesetzt gewesen, was den Ergänzer veranlasst hat, die Einknickung der Falten in den Seitenwänden durch Überarbeitung zu verstärken.

Man muss sich alle diese Beschädigungen und Entstellungen gegenwärtig halten, wenn man der Statue des Antiochos einigermassen gerecht werden will. Nicht ihr selbst, sondern der schlechten Erhaltung und dem Ergänzer fällt die unruhige Wirkung, das Zerrissene der Linien, die Ungleichheit in der Vertheilung der Faltenmassen und anderes zur Last. In der Seitenansicht (Taf. 2, B 1) kommen diese Mängel weniger zur Geltung, weil die Vertikallinien der Steilfalten und der fast nicht beschädigte Faltenkomplex unter der rechten Aegishälfte den Eindruck bedingen. Hier ist die Gesammtwirkung, von dem störenden Arm abgesehen, bei weitem ruhiger und einheitlicher.

Einen besonderen Werth erlangt die Kopie des Antiochos durch die verhältnissmässig gute Erhaltung des Kopfes. Obgleich seines reichen Helmschmuckes beraubt und mehrfach bestossen, ist er doch gerade in den Gesichtstheilen ziemlich unversehrt geblieben und scheint auch bei der Reinigung nicht viel gelitten zu haben. Nur durch die starke Überarbeitung des Nasenrückens — die Spitze allein ist angesetzt — wird namentlich die Profilansicht ungünstig verändert. Was sich an dem Kopfe sofort bemerkbar macht, die überaus sorgfältige und genaue Ausführung aller Einzelheiten, die mit einer gewissen Schärfe der Umrisse verbunden ist, wird man bei eingehenderem Studium auch an allen übrigen Theilen der Statue wiederfinden. Mit gleicher Hingebung hat der Künstler an der Durchbildung der Falten, an der Modellirung des dreifach quergetheilten Halses, an der feinen Umränderung der Augen, an der Loslösung der Lockenringel über den Wangen und noch an dem Zierrath gearbeitet, der die Seitenflächen der hohen Sandalen umgiebt. Das Flechtwerk der letzteren, sammt den Ösen und Riemen, ist mit einer fast ängstlichen Gewissenhaftigkeit vollendet. Wenn daneben die Flächen der Ägis jetzt glatt und leer erscheinen, so darf mit Sicherheit angenommen werden, dass sie einst durch Bemalung ihren Schuppenbesatz erhalten hatten.

Gerade diese peinliche Sorgfalt der Ausführung, welche der Selbständigkeit des Künstlers, seinem Schöpfungsvermögen kein günstiges Zeugniss ausstellt, ist in unserem Sinne ein Vorzug seiner Arbeit. Sie lässt erkennen, dass der Bildhauer nicht über die Formen seines Vorbildes hinausging, dass er nicht in der freieren Darstellungsweise eines an stärkere Effekte gewöhnten Geschmackes eine Umbildung des Originals vornehmen wollte, wie es andere Kopisten seiner Zeit ohne Bedenken gethan haben. Nur bleibt die Frage übrig, in welchem Masse es ihm gelungen ist, den Schwierigkeiten seiner Aufgabe gerecht zu werden und darüber wird, wenn eine Antwort möglich ist, nur die Vergleichung der übrigen Repliken entscheiden können.

Die Statuette der madrider Sammlung.

Tafel II, C.

Von weit geringerer Arbeit ist die Statuette, welche der ludovisischen Replik auf Taf. II zur Seite steht. Sie gehört der königl.

lichen Sammlung zu Madrid an und war bisher nur aus der sehr schlechten Umrisszeichnung bei Clarac pl. 474A, 902A bekannt. Neuerdings hat Hübner in seiner Beschreibung der antiken Bildwerke in Madrid p. 39 nr. 40 die Statuette etwas eingehender besprochen, nicht ohne einige Versehen zu begehen, die sich aber mit Hülfe der mir vorliegenden photographischen Aufnahme, nach welcher auch die Abbildung auf unserer Tafel angefertigt ist, berichtigen lassen. Die Höhe beträgt nach Hübner 0,98 m, das Material ist italischer Marmor, was auf italischen, wenigstens nicht griechischen Ursprung schliessen lässt. Angesetzt sind beide Arme, der rechte von über der Mitte des Oberarmes an, der linke bis mit dem Ellenbogen. In die Rechte hat der Ergänzer eine bronzene Lanze eingefügt, die Linke ruht auf einem Bronzeschild auf. Im Übrigen sind nur noch unwesentliche Einzelheiten eingeflickt, so die unteren Ränder der Aegis und einige Gewandfalten, z. B. über dem rechten Fuss, der im Wesentlichen aber alt zu sein scheint. Nach Hübner wäre auch die sorgfältig — nach einem, von den römischen Kopisten gern verwendeten Schema — profilirte, ziemlich niedrige Basis antik. Der Kopf ist ungebrochen und bis auf die leicht bestossene Nase wohl erhalten. Nur von dem Helmschmuck ist ein beträchtlicher Theil verloren gegangen. Auf dem Scheitel sitzt eine übermässig gross gerathene Sphinx, von der die obere Hälfte neu, Hintertheil und alle vier Füsse aber alt sind. Von den Gegenständen zu beiden Seiten der Sphinx sind jetzt nur noch geringe Ansatzreste übrig und zwar, soweit man nach der Photographie urtheilen kann, jederseits ein puntelloartiges Stück, davor (auf der einen Seite wenigstens) ein Bohrloch oder mehrere. Hübner giebt nur allgemein an, auch oben seien einige Löcher zum Einsetzen metallener Theile. Nach der Zeichnung Clarac's scheint es, als sei früher das eine der Seitenembleme noch vorhanden gewesen. Man erkennt rechts (vom Beschauer) neben der Sphinx ein zweites gelagertes Thier mit aufgerichtetem Vorderkörper, anscheinend einen Greifen. Doch muss ich unentschieden lassen, ob davon früher reichlichere Spuren vorhanden waren oder ob Clarac's Zeichner nur die angegebenen Reste aus eigener Phantasie vervollständigt hat. Der Stirnschild des Helmes zeigt ausserdem am oberen Rande eine grössere Anzahl eingebohrter Löcher zur Aufnahme eines Bronze-

schmuckes, den der Kopf der Louvrestatue (F) verdeutlicht. Abgebrochen ist der grössere Theil der beiden, aufwärts gekehrten Stirnklappen. Nicht vorhanden auch der Schlangenbesatz der Aegis, welcher wie die Bohrlöcher am Rande derselben beweisen, von Bronze gebildet und besonders eingesetzt war. Diese reichlichen Metallzusätze, verbunden mit der sicherlich angewendeten Polychromie, müssen ehemals die Wirkung der Statuette wesentlich gehoben haben, sie deuten zugleich auf den Metallstil des Originals hin, und diesem entsprechend sind auch die Augen, um besonders eingesetzt zu werden, im Marmor hohl gelassen. Doch werden sie nicht aus Metall gebildet gewesen sein, wie Hübner vermuthet, sondern etwa aus Email oder einer besonders hellen, das Weisse des Auges darstellenden Marmorart, die Pupillen mit der Iris aus einer dunkleren Paste oder farbigen Steinen, dergleichen sich noch an polylithen Skulpturen hie und da erhalten hat. Wenn sich auch in den Zusätzen das Material des Vorbildes verräth, so ist doch in der Behandlung des Marmors der Charakter eines bestimmten, stofflich bedingten Stiles fast ganz verwischt, die Formen sind durchgängig sehr flau, die scharfkantigen Gewandfalten des Originals überall in rundliche Wülste verwandelt, und mit der gleichen Nachlässigkeit sind noch die Seitenflächen der hohen Sandalen so bearbeitet, dass sie in ihrer rohen Profilirung eben nur das Vorhandensein eines Schmuckes andeuten. Immerhin mag die Kopie, wie Hübner annimmt, der hadrianischen Zeit angehören.

Statue in Villa Wolkonsky, Rom.

Tafel III, D 1 u. 2.

Wenig ist zu sagen über die Replik, welche in den hinteren Theilen der Villa Wolkonsky neben dem Aquädukt aufgestellt ist. Die Arbeit ist sehr gering, wenn auch ziemlich fleissig, die Behandlung der Falten und namentlich der Aegisschlangen sehr ungeschickt. Die Sahlkante und die Verzierungen des linken Sandalenrandes sind angegeben. Die modernen Theile sind in der Zeichnung weggelassen, zu ihnen gehört anscheinend der etwas seitwärts gewendete Kopf, der jedenfalls der Statue fremd ist. Die Höhe beträgt bis zur Schulter 1,34 m. Vgl. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom I nr. 630.

Der kapitolinische Torso.

Tafel III, E 1—3.

Eine ausführlichere Besprechung erfordern die Fragmente des auf dem Esquilin gefundenen Torso, von denen Tafel III (E 1—3) die erste Abbildung giebt. Obgleich sie in der neuen Abtheilung der kapitolinischen Museen seit deren Eröffnung im Febr. 1876 zu sehen waren, sind sie doch seitdem fast ganz unbeachtet geblieben. Selbst in dem damals erschienenen kurzen Verzeichniss*), welches die aufgestellten Bildwerke mit Angabe der Fundorte aufzählt, ist der Torso übergangen worden und vielleicht ist es lediglich der glücklichen Beobachtung eines Restaurators zu danken, dass sich die vereinzelt ausgegrabenen Reste wieder zusammengefunden haben. Nur so lässt es sich wenigstens erklären, dass die Fragmente in den Berichten der die Ausgrabungen überwachenden Stadtkommission, soweit sie veröffentlicht worden sind, nur theilweise und flüchtig erwähnt werden. Auf das Schildfragment bezieht sich wahrscheinlich die kurze, überdies ungenaue Notiz im ersten Bande des Bullettino della commissione archeologica municipale (p. 298 nr. 17): »frammento di scudo con battaglie di Amazzoni; probabilmente appartenuto ad una statua di Minerva—Esquilino. Via Merulana«, wobei übersehen wird, dass die betreffende Athenastatue bereits einige Wochen vorher in unmittelbarer Nähe des Schildstückes zum Vorschein gekommen war. Von der Statue selbst ist in den Berichten nirgends die Rede, wenn man nicht eine Notiz im folgenden Jahrgang des Bullettino (II p. 245) über eine bei S. Maria Maggiore ausgegrabene Athenastatue hierher ziehen will, die dann aber ein doppeltes Versehen enthalten müsste. Sehr eingehende Angaben über die Fundumstände enthalten jedoch die Register der erwähnten Municipalkommission und aus ihnen sind mir durch die gefällige Vermittelung des Herrn Cav. Giovanni Venanzi nachstehende Mittheilungen abschriftlich zugegangen.

Gemeinsam wurden zuerst die drei Torsofragmente — das Vorderstück mit Aegis und Theilen des Gewandes, ein anderes Gewandstück

*) Pianta dell' aula temporanea per esposizione di antiche scolture in ampliamento dei Musei Capitolini. R. 1876. Die Fragmente stehen am Eingange des Hauptsaales zwischen der auf dem Campo Verano gefundenen aedicula der Terra Mater und einer Bacchusstatue am Boden.

der Rückseite und ein Fragment mit der hinteren Hälfte der Aegis — aufgefunden und zwar wurden sie am 17. Jan. 1874*) in der Tiefe von 4 m nello sterro della Via Ariosto a metri 7 dall' angolo della Piazza Dante e a metri 16 dal picchetto M.^{8} aus einer antiken Mauer hervorgezogen, die sich in der Richtung auf Piazza Dante verfolgen liess. Etwas später, am 28. Febr. desselben Jahres, stiess man bei der Bloslegung des genannten Platzes, a metri 5 dal picchetto M.^{8}, nach anderer Angabe al picchetto O.^{3} Esquilino, nicht weit vom ersten Fundorte und in demselben Gemäuer (wie mir der Capoguardiano des Esquilin als Augenzeuge versicherte), auf ein viertes Fragment, den Rest des Marmorschildes mit dem Amazonenrelief. Nach anderen Bruchstücken sollte später bei der Fortsetzung der Ausgrabungen geforscht werden, ob mit Erfolg, ist mir nicht bekannt geworden. Eine weitere Angabe über die Örtlichkeit, der wir die Torsostücke verdanken, enthält der dritte Jahrgang des Bullettino municipale p. 79 f. in einem Berichte, welcher die auf dem Terrain der Via Ariosto entdeckten Baureste**) mit Hülfe eines Übersichtsplanes (tv. 11) eingehend erläutert. Darnach stammen die Funde vermuthlich aus dem Mauerwerk einer kleinen Bäderanlage spätern Ursprungs, in deren Fundamenten zahlreiche Skulpturentrümmer eingemauert waren. Der Bericht führt eine Reihe besser erhaltener Statuen und Torsen und zum Schluss summarisch eine Menge von geringeren Fragmenten an, unter denen auch die nicht besonders erwähnten der Parthenosreplik einbegriffen sein müssen. Vermuthlich rührten diese Werkstücke von dem Marmorschmuck eines älteren Gebäudes her und waren nach dessen Zerstörung zum Aufbau der neuen Anlage verwendet worden.

Leider ist dabei der grössere Theil der Statuette verloren gegangen, nicht nur das untere Drittel derselben sammt der Basis und einzelne Stücke des Rumpfes, sondern auch die Arme mit den Attri-

---

*) Die Genauigkeit der Angaben, auch der Jahreszahl ist mir von anderer Seite bestätigt worden. Dass die oben citirte Notiz über das Schildfragment schon in der Fundliste erscheint, welche von Juni 1872—Dec. 1873 reicht, muss also auf einem Versehen beruhen.

**) Allerdings bleibt hier eine Unklarheit. Der Bericht bezieht sich auf die Stelle zwischen Picchetto N^{8} und O^{8}, wonach vermuthlich die obige Angabe O^{3} zu korrigiren ist.

buten und der Kopf, die in den Einzelheiten nicht weniger sorgfältig, als das Relief des Schildrestes, behandelt gewesen sein werden. Erhalten sind uns folgende Stücke*).

Taf. III, E 2. Die vordere Hälfte des mittleren Theils der Athenafigur von etwas über dreiviertel Lebensgrösse. Die Höhe beträgt vom Halsansatz bis zum unteren, ungefähr die Mitte der Oberschenkel schneidenden Bruchrande 0,70 m, die Breite 0,35 m. Das Fragment ist aus drei Stücken zusammengesetzt und an den bestossenen Stellen des Gewandes mit Gyps ergänzt, was in der Zeichnung die punktirten Linien angeben. Nicht ergänzt sind die fehlenden Theile der Aegisschlangen, deren auf den Chiton übergreifende Kopfstücke mehrfach Ansatzspuren zurückgelassen haben. Unklar ist mir die Bestimmung eines unter der rechten Brust in eine Falte eingebohrten Loches, welches doch kaum zur Befestigung eines Schlangenkopfes gedient haben kann, zur Aufnahme eines den vorgestreckten rechten Arm stützenden Bronzestabes aber allzuweit nach der Brustmitte zu angebracht wäre. Bronzezusätze sind sonst nicht weiter verwendet, denn die am Gorgoneion der Aegis sichtbare Löcherreihe sollte gewiss nur zur Hervorhebung des Haarreliefs mitwirken. Neben den Locken erkennt man noch Spuren von Falten, welche die Aegis auf beiden Schultern gebildet hatte. An den Gewandrändern der rechten Seite ist die sog. gewellte Sahlkante deutlich angegeben. In den Biegungen der Falten zeigen sich ähnliche Einknickungen, wie an der ludovisischen Replik, welche hier um so sicherer für ursprünglich zu halten sind, als die Oberfläche des Marmors überhaupt kaum merklich übergangen ist.

Taf. III, E 1. Rückenstück mit dem hinteren Theile der Aegis. Die Maasse (H. 0,29. B. 0,35) entsprechen denen der Vorderseite. Man erkennt die andere Hälfte der Aegis, die nach der älteren Weise gewandartig den Rücken bedeckte. Die Ränder sind mit einem Gewirr von Schlangen überzogen. Im Nacken hängt ein vierfach getheilter Haarzopf herab, der oberwärts von einem Bande mehrfach umwunden zu sein scheint. Ein zweites, nicht mit abgebildetes

*) Die Anfertigung der Zeichnungen erfolgte bereits i. J. 1877. Für die Erlaubniss zur Publikation derselben bin ich dem Direktor der kapitolinischen Museen, Herrn Comm. Aug. Castellani, zu Dank verpflichtet.

Rückenfragment von 0,31 Höhe und 0,32 Breite beginnt unmittelbar unter der Gürtung und reicht bis einige Finger breit unterhalb des Überschlages.

Taf. III, E 3. Fragment des Schildes. Die Grössenverhältnisse sind 0,19 × 0,27*). Das Ganze bildete ein mässig gewölbtes, von einem flachen, unverzierten Rande umgebenes Schildrund, auf dem sich die fein ausgeführten Figuren in ziemlich starkem Relief absetzen. Die Mitte nahm aller Wahrscheinlichkeit nach ein Gorgoneion innerhalb einer kreisrunden Aegis ein. Nur von letzterer ist ein Theil mit dem einwärts gekrämpten Rande und einzelnen nach aussen züngelnden Schlangenenden erhalten. Auf die Vergleichung der einzelnen Figuren mit denen anderer Repliken des Parthenosschildes kann erst später eingegangen werden. Die Ausführung aller Bruchstücke ist durchaus gleichartig, die Vorderseite des Rumpfes ist mit derselben Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt, wie das Relief des Schildes, das Rückenstück in der üblichen Weise etwas vernachlässigt, die ziemlich trockene Arbeit doch nur aus römischer Zeit.

Die »Minerve au collier« des Louvre.

Tafel III, F 1 u. 2.

Frühzeitig ist man auf die Bedeutung einer aus Villa Borghese in den Louvre gekommenen, stark überlebensgrossen Athenastatue**) aufmerksam geworden, die wegen ihres Halsschmuckes den Namen »Minerve au collier« führt. Die strenge Anordnung der Falten, die Einfachheit des Standmotivs und der Drapirung, der Helmschmuck endlich lenkten den Blick auf Phidias und schon Saint-Victor wies in den Erläuterungen zu Bouillon's Stich auf die Parthenos hin, wenn auch nur, um gewisser, nicht näher angeführter Unterschiede halber die Vermuthung als unmöglich abzulehnen. Clarac wurde deshalb und durch den Hals- und Helmschmuck verleitet an die Athena Μορφώ zu denken, obgleich derartiger Zierrath der Göttin keineswegs selten gegeben wird, also auch nicht die specifische Auszeichnung jener Statue des Phidias gewesen sein kann. Auf deutscher

*) Die Abbildung giebt die Torsostücke in ziemlich gleichem Massstab, das Schildfragment etwas vergrössert.

**) Ihre Höhe beträgt nach Fröhner 2,10 m.

Seite fand die Statue anfangs weniger Beachtung, bis sie Michaelis (Parthenon p. 278) und nach ihm Lange wieder vermuthungsweise in den Kreis der Parthenosrepliken zogen. Indess kam auch die neueste Untersuchung nur zu einer oberflächlichen Vergleichung, die gerade bei dieser, durch Zerstörung und unrichtige Ergänzung in wesentlichen Zügen veränderten Statue nothwendig irre führen musste. In besserem Zustande war die Kopie noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts erhalten, als sie in Rom — unbekannt, in welcher Sammlung — für Pighius gezeichnet wurde. Die Originalskizze befindet sich jetzt im Cod. Coburg. nr. 74, 3, sie ist von Matz in seinem Verzeichniss (Berichte d. berl. Akad. der W. 1871 p. 461 nr. 2) richtig mit der pariser Statue identificirt worden. Eine ungefähr zu gleicher Zeit entstandene Kopie*) jener Zeichnung, welche Otto Jahn irrig auf eine kleine Bronzefigur der Villa Albani bezogen hatte, enthält der berliner Cod. Pighius auf fol. 263 (vgl. Jahn, Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 181 nr. 26). Die Koburger Originalzeichnung, eine mit der Feder rasch aber sicher entworfene, dann leicht nachgetuschte Skizze, ist auf Taf. III, F 1 und 2 wiederholt, sie giebt die Statue in direkter Vorderansicht, den Kopf daneben nochmals etwas zur Seite gewendet und des Helmschmuckes wegen grösser gezeichnet. Prüft man die Skizzen auch nur für sich, so gewinnt man volles Vertrauen zu ihnen, wenn man den Fleiss und das Geschick beobachtet, mit dem selbst die kleinsten Faltenzüge nachgebildet sind. Selbst von dem vieltheiligen Helmschmuck hat der Zeichner nichts aufgeben wollen und es in der That wohl verstanden mit wenigen Strichen die complicirte Anordnung der Embleme deutlich zu machen. Noch mehr beweist eine Vergleichung mit neueren Abbildungen der Statue, von denen ich die bei Bouillon, musée des antiques I, 27 gegebene zur Nachprüfung der koburger Zeichnung verwendet habe. Beide zusammengehalten ergeben über den ursprünglichen und jetzigen Zustand des Werkes Folgendes**). Schon zu Pighius Zeiten waren beide Arme vom Gewand an verloren gegangen, der Schlangenbesatz der Aegis war vielfach beschädigt und damals noch nicht ausge-

*) Über das Verhältniss beider Zeichnungensammlungen zu einander vgl. Matz, Berichte d. b. Ak. d. W. 1871 p. 460.

**) Ich verdanke der Güte des Herrn Prof. Alfred Schoene eingehende

bessert, der jetzt aufgesetzte Kopf aber anscheinend ungetrennt und mit seinen Zierrathen vortrefflich erhalten. Durch spätere Restauration sind erst die Arme hinzugefügt worden in einer dem Original widersprechenden Weise, indem die erhobene Rechte jetzt eine hochgefasste Lanze aufstützt, die gesenkte Linke einen kleinen Schild trägt. Nach Fröhner's Angaben wäre die Statue aus parischem, der Kopf aus pentelischem Marmor, ein Materialunterschied, der noch nicht gegen die Zusammengehörigkeit beider Theile beweisen würde, da (wie Fröhner mit Recht bemerkt) ähnliche Fälle nicht selten vorkommen. Nach neueren Untersuchungen ist es indess wahrscheinlicher, dass Körper, Hals und Kopf der Statue aus demselben Marmor, und zwar eher aus parischem als pentelischem, bestehen und dass der Kopf mit Hals und Bruststück bis zum Rande der Aegis ursprünglich aus einem Stück gearbeitet und in den Rumpf eingesetzt war. Bei dem Abbrechen des Kopfes blieb das Bruststück im Rumpfe haften. An der Bruchstelle wurde vom Restaurator ein ziemliches Stück abgearbeitet, dafür ein Keil von Gyps eingeschoben und auf ihm in roher Modellirung, aber den entfernten Resten entsprechend, das Halsband angebracht. Wohl gleichzeitig wurden die bei dem Abstossen des Kopfes zertrümmerten Helmzierathen aus Gyps nothdürftig wieder angefügt, wovon sich noch Reste erhalten haben*). Jedenfalls hat die Statue aber auch durch Witterungseinflüsse, welchen parischer Marmor am wenigsten Widerstand leistet, soviel gelitten, dass von den Emblemen des Helmes jetzt nur noch traurige Reste übrig sind. Am besten sind die drei auf der Wölbung des Helmes lagernden Flügelfiguren erhalten, von der Sphinx inmitten der Körper ohne Kopf und Hals und ebensoviel von

---

Mittheilungen über die gegenwärtig noch erkennbaren Reste des Helmschmuckes u. a., durch welche die unvollständigen Angaben bei Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du musée du Louvre I, 112 p. 142 f. erweitert und zum Theil berichtigt werden.

*) Man könnte freilich meinen, dass die Zeichnung diesen späteren Zustand, nicht den ursprünglichen vor der Restauration, wiedergäbe. Ich halte dies aber für unwahrscheinlich, weil der Ergänzer sich schwerlich nur am Kopfe versuchte und alles Übrige, die abgestossenen Aegisschlangen ebensowohl, wie die fehlenden Arme, unrestaurirt gelassen haben würde, dann auch weil nicht einmal der Helmschmuck, von welchem Kopf und Hals eines Flügelthieres fehlt, in der Zeichnung vollständig ist.

den etwas kleineren zu ihren Seiten. Von letzteren ist je der äussere Flügel moderne Ergänzung. Die Vorderbeine sind, wie die Zeichnung bei der mittleren Sphinx und das Original noch jetzt erkennen lässt, auf dem Helmboden flach ausgestreckt und nur in Relief gearbeitet, nicht frei stehend. Lang ausgestreckt, wie an der neuen athenischen Replik, aber in stärkerem Relief hervorgehoben sind die Hinterbeine. Ist bei diesen Figuren der Sphinxcharakter durch die deutlich ausgeführten Brüste, nach der Zeichnung auch durch die Frauenköpfe gesichert, so bleibt man dagegen über die Bedeutung der am vorderen Helmrande aneinander gereihten Flügelfiguren sehr im Ungewissen. Ob man sie mit Matz als Greife auffassen dürfe, mag einstweilen dahin stehn; zweifellos ist nur, dass sie von den Sphinxen unterschieden sind, da ihnen weder Frauenbrüste, noch menschliche Köpfe gegeben sind, vielmehr thierische, welche hunds- oder löwenartig zu sein scheinen. Klar ist auch die eigenthümliche Anordnung dieser Flügelthiere, und zwar sowohl in der Vorder-, wie in der vergrösserten Seitenansicht, nur dass die erstere sich aus Raummangel mit einer mehr andeutenden Darstellung begnügen musste. Die noch erkennbaren Reste stimmen mit der Zeichnung vollkommen überein. Unmittelbar über der Stirnmitte ist die Spur einer Figur sichtbar, die mit Gyps ergänzt war. Ein hier befindliches Loch könnte, wie berichtet wird, allenfalls alt sein, wird aber wohl wahrscheinlich vom Ergänzer herrühren. In gleichmässigen Abständen davon sind an den Seiten vier grössere Reste erhalten und neben jeder zwei kleinere, die sie flankiren*). Vor allen diesen Resten lassen sich noch Spuren der aufgestemmten Vorderbeine erkennen. Es wechselte also von der Mitte an je eine grössere mit einer kleineren Figur dergestalt ab, dass die durch besondere Grösse hervorgehobene Mittelfigur eingerechnet, jederseits drei grössere und ebensoviel kleinere, im Ganzen elf Flügelfiguren sich aneinander reihten.

*) Nur von der kleinen Eckfigur unmittelbar neben den Seitenklappen des Helmes scheinen sich keine Spuren mehr vorzufinden. Da sie aber in beiden Aufnahmen des Kopfes deutlich wahrzunehmen sind und die Symmetrie der Anordnung erst zum Abschluss bringen, so zweifle ich nicht, dass sie ursprünglich vorhanden waren.

Mit derselben Gewissenhaftigkeit und mit gleichem Fleiss hat der Zeichner, wie ein Vergleich mit dem Bouillon'schen Stiche beweist, auch die Faltenzüge der Gewandung und Einzelheiten des Aegisschmuckes wiedergegeben, und vielleicht darf man, wo geringe Abweichungen eintreten, seiner unbefangenen Hand mehr vertrauen, als der in conventionellen Formen sich bewegenden französischen Aufnahme. So trage ich kein Bedenken, die herausgestreckte Zunge des Gorgoneions, welche in Bouillon's Stich fehlt, die schlichtere Behandlung der vorfallenden Locken u. a. für die Statue in Anspruch zu nehmen. Nur die Kräuselung des Saumes, die sog. Sahlkante, ist in dem Stiche allein ausgedrückt, von dem Zeichner dagegen übersehen worden. Zu einer genaueren Prüfung des Werthes der Ausführung reichen jedoch beide Abbildungen nicht aus, auch Clarac's und Fröhner's Beschreibungen enthalten darüber keinerlei Angaben.

Verschollene Replik, nach einer Zeichnung des Codex Pighius.

Tafel III, G.

Einen wesentlich anderen Charakter, als die eben beschriebenen Skizzen, trägt eine Federzeichnung, welche sich im Codex Pighius fol. 21 b befindet. Äussert sich in jenen die volle Sicherheit einer künstlerisch geschulten Hand und ein nicht geringes Verständniss antiker Formen, so verräth sich hier in jedem Zuge die Ungeschicktheit eines Dilettanten. Mit ziemlich weicher Feder sind in harten Linien die Umrisse gezogen und mit einer hellen gelblichen Tinte, die mitunter in ein schmutziges Aschgrau übergeht, die Schatten aufgetragen. Es ist die Manier, welche Matz (Monatsberichte der berl. Akad. d. W. 1871 p. 451) mit d bezeichnet und nicht unwahrscheinlich auf Pighius' eigene Hand zurückgeführt hat. Aber so unsicher die Zeichnung auch ausgeführt ist, sucht sie doch ohne Zweifel die Einzelheiten des Vorbildes so genau als möglich wiederzugeben, sie durfte um so weniger übergangen werden, als das Original seitdem verschollen ist. Dass es eine Kopie der Parthenos war, ergiebt die Vergleichung mit den übrigen Exemplaren und ebenso leicht ist zu erkennen, dass der von Jahn (Berichte d. sächs. Ges. d. W. 1868 p. 175 nr. 10) verglichene Torso aus Villa Medici (M. d. J. III, 13) von ihr völlig verschieden ist. Noch am nächsten kommt der Zeich-

nung ein im Folgenden zu besprechender Torso in Villa Borghese, doch sind die Abweichungen, namentlich in der Anordnung der Aegisschlangen bedeutend genug, um jeden Zweifel an der Selbständigkeit der pighischen Statue auszuschliessen. Arme, Kopf und Attribute sind verloren gegangen. Der Kopf scheint wie bei mehreren Exemplaren eingesetzt gewesen zu sein. Die gewellte Sahlkante ist an der rechten Seite deutlich angegeben, ihre Anbringung am unteren Rande des Gewandüberschlages aber jedenfalls ein willkührlicher Zusatz des Zeichners. Auf eine gewisse Sorgfalt der Ausführung des Werkes lässt wenigstens die Angabe der Schuppen an dem vom Gorgoneion aufwärts gehenden Schlangensaum der Aegis, ferner die Profilirung der Sandalenränder schliessen, welche die Skizze am rechten Fuss andeutet, an der linken Sandale unterdrückt hat.

Torso in Villa Borghese, Rom.

Tafel IV, II.

Nahe verwandt ist der eben beschriebenen Replik eine bisher unpublicirte Marmorstatuette der Villa Borghese in Rom. Sie steht in der Vorhalle des Casino und ist an der Basis mit Nr. 13 bezeichnet. Ihre Gesammtlänge beträgt 1,03 m, vom oberen Rande des Schlangengürtels bis zum Boden misst sie 0,79 m. Über ihre Herkunft giebt weder das italienische Verzeichniss der borghesischen Sculpturen*), noch die Beschreibung Roms, in welcher die Figur überhaupt fehlt, eine Auskunft. Da sie sich auch in dem dritten Bande der Sculture della Villa Borghese detta Pinciana, wo selbst von geringeren Stücken und Fragmenten Abbildungen gegeben sind, nicht findet, so liegt die Vermuthung nahe, dass sie, wie der grösste Theil der jetzigen Sammlung, durch neuere Ausgrabungen gewonnen ist. Kopf und Arme, welche verloren gegangen sind, waren besonders angesetzt. In den Falten, die über den Gürtel hängen, unterhalb der linken Achsel ist ein Loch nicht allzutief eingebohrt, wohl zur Aufnahme eines den gesenkten Arm befestigenden Bronzestabes. Die Arbeit ist, wenn auch aus römischer Zeit, doch sehr eingehend und sorgfältig und auch die Rückseite kaum weniger durchgeführt.

*) Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano del palazzo della Villa Borghese. R. 1873.

Mit besonderem Fleiss ist die Medusenmaske der Aegis behandelt, die theilweis erhaltene rechte Wange ist sehr weich modellirt, das gewellte, glatt anliegende Haar von parallelen, leicht eingegrabenen Linien durchzogen. Der von Schlangenleibern gebildete Saum der Aegis ist an den unbeschädigten Stellen, so unter der rechten Brust, durch kleine regelmässige Querlinien ebenso geriffelt, wie bei der pighischen Statue. Letztere giebt auch am besten über die Anordnung der vorzüngelnden, bis auf Reste zerstörten Schlangen Aufschluss. Die Unterarbeitung der Falten ist stärker, als in den meisten andern Repliken und nähert sich darin derjenigen der Antiochosstatue. Beispielsweise ist die grosse Steilfalte zwischen den Unterschenkeln bis zu 0,06 ausgetieft. Selbst an den Füssen und Sandalen ist die Arbeit mit gleicher Sorgfalt vollendet. Die Sohlen haben eine Höhe von 0,017 m und sind am oberen und unteren Rande mit einem Riemengeflecht verziert. Die an der Kolossalfigur des Antiochos mit aller Schärfe herausgearbeiteten Sandalenbänder fehlen hier (wie an der pighischen Figur), doch sind die zur Befestigung dienenden Ösen am Sohlenrande neben der grossen und kleinen Zehe angegeben. Nicht ausgelassen ist die gewellte Sahlkante an den Gewandrändern der rechten Seite.

Torso von der Akropolis zu Athen.

Tafel IV, J.

Seiner Herkunft und der flotteren Arbeit wegen ist ein Torso im Akropolismuseum*) zu Athen auf Lange's Liste und schon bei Michaelis ziemlich vorangestellt worden, aber eine genaue Vergleichung mit den jetzt bekannten Repliken zwingt zu einer etwas geringeren Werthschätzung. Die Figur ist von pentelischem Marmor und in ihrer jetzigen Verstümmelung noch 1,28 m hoch, sie ward 1859 unweit der Propyläen gefunden. In der Anordnung der Aegis lässt sich eine wesentliche Veränderung nicht erkennen, auch die Medusenmaske ist in der gewöhnlichen Weise (nicht wie Michaelis

*) Beschrieben von Michaelis, Parth. p. 278 nr. 2 zu Tafel XV, 2 und 2a und von v. Sybel, Sculpt. zu Athen nr. 5233. Vergl. Lange, Mitth. VI p. 61 ff. Da die von Michaelis publicirte Abbildung eine zu Vergleichungen nicht ausreichende Seitenansicht giebt, wird die Neuaufnahme auf Tafel IV, J nach einem Gypsabguss willkommen sein.

meinte, in Gestalt einer erhöhten Platte) ausgeführt. Nur zeigt sich eine merkliche Vereinfachung des Schlangenbesatzes*) und dem entsprechend eine breitere, »fast dürftige« Anlage der Gewandfalten. An Stelle des Schlangengurtes tritt eine einfache Schnur mit schlichtem Knoten, dessen spitzzulaufende Enden nach unten eingerollt sind. Sehr stark betont sind die Falten, in welche sich die Aegis auf beiden Schultern zusammenschiebt, wie überhaupt alle Formen etwas massiges haben. Dennoch ist die Statue mit den übrigen Repliken nicht in eine Reihe zu stellen, sie ist weder mit ängstlicher Sorgfalt noch mit Ungeschick ausgeführt, zeigt vielmehr die leichte und sichere Technik, welche auch geringere Werke der guten Zeit auszeichnet, einer Zeit, welche Kopien im eigentlichen Sinne noch nicht kannte und im Gefühle eigener Kraft auch beim Nachbilden unwillkürlich neugestaltete. Daher die Umwandlung aller Formen aus dem Scharfkantigen des Metallstils in die weicheren, volleren, welche dem Marmor angemessen sind, nicht blos in der Behandlung der Falten, sondern auch in den flüssigen Linien der Haarlocken und in der weichen Modellirung des Halsansatzes. Eine gewisse Sorglosigkeit der Arbeit kennzeichnet sich in der geringen Durchbildung der Falten und besonders unschön wirken die halbwegs abbrechenden Steilfalten über dem Standbein. Ganz vernachlässigt ist die Rückseite (abgebildet bei Michaelis, Parth. Taf. XV, 2a) und viel weniger detaillirt, als selbst in römischen Kopien von dem Werthe der Replik in Villa Wolkonsky. Trotz dieser Unterschiede ist der Torso den sicheren Kopien der Parthenos zuzurechnen und gehört nicht zu den freien Nachbildungen, deren einige am Schluss dieser Liste zu nennen sein werden. Im Ganzen entspricht die Faltenvertheilung derjenigen einer Replikenklasse, welcher der borghesische Torso und die pighische Statue angehören. Wie in diesen und den meisten andern Kopien ist die Sahlkante angedeutet (was Lange mit Unrecht in Abrede stellt). Dass einst beide Oberarme gesenkt waren, geht aus den Resten sicher hervor, der rechte war, nach der Bruchfläche des Oberarms zu schliessen, schräg vorgehalten, vom

*) Es könnte sein, dass die nach Sybel vorhandenen Bohrlöcher, welche sich im Gypsabguss nicht konstatiren lassen, zur Befestigung noch einiger Schlangen gedient hätten, obgleich in der Regel die Schlangen entweder sämmtlich angesetzt, oder sämmtlich aus dem Marmor herausgearbeitet sind.

linken, vertikal gesenkten, sind Fragmente bis zum Ellenbogen erhalten. Unterwärts davon, am Rand des Gewandüberschlages, sieht man Ansatzspuren einer Stütze, die zu dem Schild hinüber führte und seitlich darunter eine in ziemlicher Länge rauh behauene Fläche, wo vielleicht die Schlange anhaftete. Der Gesammteindruck ist durchaus ruhig und edel und nicht mit Unrecht hat man ihn mit demjenigen des freilich viel feiner gearbeiteten Kolossaltorso's aus Villa Medici verglichen. Aber so erfreulich die Statue in formeller Hinsicht sein mag, für die Rekonstruktion der Parthenos hat sie um so geringeren Werth, je selbständiger der Kopist zu arbeiten verstand und je weniger er sich zu gewissenhafter Wiedergabe der Einzelheiten des Vorbildes verpflichtet fühlte.

Freie Nachbildungen der Parthenos und abgeleitete Typen.

In seiner sehr eingehenden Besprechung der neugefundenen Varvakionstatuette hat Konrad Lange ausser den von Michaelis zusammengestellten Werken noch eine ziemlich ansehnliche Reihe anderer Athenabilder, darunter die meisten der eben angeführten Statuen, als Kopien der Parthenos in Anspruch genommen und für die Rekonstruktion zu verwerthen gesucht. Er hat nicht übersehen, wie ungleichartig dieses Material ist, und deshalb eine neue Untersuchung für nothwendig erklärt (Mitth. VI, 61). In der That zeigt sich bei schärferer Prüfung, dass nur die abbildlich mitgetheilten Statuen, dazu die Lenormant'sche Figur, als mehr oder weniger genaue Wiederholungen der Parthenos, als Kopien im eigentlichen Sinne des Wortes gelten können, während alle übrigen Werke für die Rekonstruktion unverwendbar sind.

Handelte es sich um die Feststellung der Entwicklung einzelner Athenatypen, ihres inneren Zusammenhangs, ihrer Fortbildung oder allmählichen Entartung, so dürften auch die freiesten Abwandlungen des betreffenden Motivs nicht ausser Acht gelassen werden. Gilt es dagegen durch Vergleichung von Nachbildungen ein verloren gegangenes Original zu rekonstruiren, so können die willkührlichen Umbildungen vorerst nicht in Frage kommen, sondern nur diejenigen Wiederholungen, welche in der bestimmten Absicht, das Original wiederzugeben, angefertigt worden sind. Da dieser letztere Fall

hier allein vorliegt, müssen zunächst folgende Bildwerke als zur Kategorie der freien Nachbildungen gehörig ausgeschieden werden:

a) Eine in Pergamon gefundene Athenastatue, jetzt im berliner Museum, in Lange's Liste (Mitth. VI p. 60) mit θ bezeichnet. Nach einer mir von Herrn Conze freundlichst zur Ansicht überlassenen Zeichnung ist die Disposition der Falten wesentlich verschieden, es fehlt die charakteristische, vom linken Knie abwärts gehende Steilfalte, unterdrückt sind der Gürtelknoten, die Locken auf der Aegis u. a.

b) Statuette nach Lange (a. a. O. p. 59, α) aus Xerochori in Nordeuboia, nach v. Sybel, Sculpturen zu Athen nr. 397 dagegen aus Skopelos. »Freie, aber nicht trockene Kopie aus später Zeit.«

c) Statue in Villa Borghese, ähnlich der von Overbeck (Berichte d. s. Ges. d. W. 1861 Taf. 1) publicirten. Nach Lange (ι) »sehr frei«.

d) Kleine Bronzefigur in Villa Albani, Clarac 457, 845 (Lange ξ). Nicht nur die Form der Aegis, die Gewandanlage und der Helmschmuck zeigen Abweichungen, auch das Standmotiv ist nicht mehr dasselbe, wie in der Parthenos.

Sind diese Statuen nicht eigentliche Kopien des Goldelfenbildes im Parthenon, so geben sie meines Erachtens auch keinerlei Anhalt für weitere Folgerungen. Ich möchte z. B. aus dem Umstande, dass auf der Basis der Figur aus Xerochori die Weihinschrift einer Athenapriesterin steht, nicht mit Lange den Schluss ziehen, dass dadurch »zum ersten Male auch von dieser Seite aus die Kultheiligkeit der Parthenos erwiesen sei«. Wie viel wissen wir denn von dem Einfluss, den das Kolossalbild im Parthenon auf die zeitgenössische und nachfolgende Kunst doch ohne Zweifel ausgeübt hat? Nur vermuthen lässt sich einstweilen aus attischen Reliefs und aus einer Gruppe von Statuen, dass der Typus, die Motive der Parthenos, sei es von Phidias selbst oder von ihm nahestehenden, ihm folgenden Meistern bei anderen Athenabildern mit gewissen Modifikationen wiederholt worden sind. Ein für Euboia thätiger Künstler kannte vielleicht mehr als eine Statue, in der das herrliche Vorbild des Phidias nachklang und war nicht gezwungen gerade von dem im Tempel auf der Burg zu Athen stehenden Agalma das Motiv zu entnehmen. Wie viele Möglichkeiten bieten sich also dar und wie leicht kann es vorkommen, dass eine der Parthenos im Allgemeinen

ähnliche, in einzelnen, bezeichnenden Zügen aber abweichende Athenafigur gar nicht von jenem Meisterwerke, sondern von irgend einer ähnlichen Statue abhängt.

Von solchen, der Parthenos verwandten und doch selbständigen Typen glaube ich wenigstens zwei mit Sicherheit aussondern zu können. Der eine ist vertreten durch eine in Athen*) gefundene halblebensgrosse Statuette, jetzt im

A. Patissiamuseum zu Athen, v. Sybel nr. 588. Abgeb. Le Bas, Mon. fig. 25,2 = Michaelis, Parth., Taf. 15, 4. Vgl. Friederichs, Baust. nr. 83.

Unterscheidende Merkmale sind die kragenartige, in regelmässige Zacken ausgeschnittene Aegis, welche die Brüste nicht bedeckt und deren oberer Rand umgekrempt ist, sodass die Zacken in doppelter Reihe übereinanderliegen, ferner das Fehlen der vom (linken) Spielbein senkrecht herabfallenden Steilfalte, an deren Stelle eine Reihe schräg über den Unterschenkel gehender, schön geschwungener Falten tritt, ein Zug der die anmuthig freie, bewegliche Haltung der Figur hervorhebt. Dagegen wiederholen Gewandung, Stellung und Richtung der Arme im übrigen die Motive der Parthenos. Wie bei dieser hängt die Aegis tief in den Rücken herab und über sie fallen die im Nacken zusammengebundenen Haare. Man ist zunächst versucht, den gefälligeren Charakter der Aegis und des Standmotivs einer jüngeren, etwa der praxitelischen Zeit zuzuschreiben. Aber dieselbe an den Spitzen mit Bronzeschlangen besetzte Zackenaegis — auch die Patissiafigur zeigt noch Stiftlöcher für die Schlangen — trug die kolossale Athena im Westgiebel des Parthenon (vgl. den londoner Torso, Mich. Taf. VIII, L), nur dass hier der Überschlag ausgelassen war. Noch mehr weist auf Phidias oder einen seiner Schüler als den Schöpfer auch dieses Typus das Titelrelief über einer attischen Schatzurkunde von Ol. 95,3, welches im Bull. de corr. hell. II pl. 10 veröffentlicht worden ist. Hier steht die Figur des attischen Demos neben Athena, durch Handschlag mit ihr verbunden, letztere im Motiv der eben beschriebenen Statuette entsprechend, mit der Kragenaegis und den geschwungenen Falten über dem Spielbein. Erhalten ist hier auch der Kopf und dieser ist

*) Dass sie von der Akropolis stamme (Verz. d. Gypsabg. des berl. Mus. Nr. 667), ist meines Wissens nicht bezeugt.

im Gesichtsschnitt, wie in der Gesammtanlage dem der Parthenos durchaus verwandt, ähnlich selbst in der Anordnung der Locken, die vor dem Ohr unter dem rundlichen, attischen Helm hervorquellen. Umwandlungen dieses Typus kehren auf attischen Reliefs nicht selten wieder; ich verweise nur auf Schöne, Griech. Reliefs, Taf. XX, 88—90, wo Zackenägis und Spielbeinfalten in der angegebenen Weise behandelt sind, Gewandung und Stellung variiren. Eine bestimmte Fortbildung des Typus muss schon frühzeitig von einem attischen Meister vorgenommen worden sein, wenn man auf das Zeugniss eines attischen Dekretreliefs zu Ehren des Lachares, welches aus Ol. 106, 2 datirt ist, Gewicht legen darf*). Entsprechend dem inzwischen herrschend gewordenen jüngeren Athenaideal ist hier an Stelle des rundlichen Kopftypus mit dem attischen Helm der gestreckte mit dem sog. korinthischen Helm getreten, wie die allerdings ziemlich verwitterten Spuren des Reliefs noch erkennen lassen. Kopien dieses jüngeren Werkes finden sich in verschiedenen Sammlungen, ich führe nur die folgenden an, welche bisher dem Kreis der Parthenosrepliken zugerechnet wurden:

(1) Capitol. Clarac 462, 860 (= Lange p. 60, ε).

(2) Stockholm. Clarac 462 B, 860 A (= Michaelis p. 279, D).

(3) Ince Blundell Hall. Clarac 473, 899 A (= Michaelis a. a. O., E), aus Ostia.

(4) Villa Medici, Rückwand des Casino. Matz-Duhn nr. 642 vgl. nr. 4083.

Die letztere, in die Wand vermauerte und schwer zu untersuchende Statue habe ich früher für eine sichere Kopie der Parthenos gehalten, während ich sie jetzt nach einer das Motiv ungefähr verdeutlichenden photographischen Miniaturaufnahme vermuthungsweise dem abgeleiteten Typus A (1—3) zuweisen möchte. Der aufgesetzte Kopf ist nicht zu ihr gehörig, dagegen sind von den übrigen Repliken, deren Übereinstimmung selbst in Clarac's Umrisszeichnungen deutlich ist, die mit dem korinthischen Helm bedeckten Köpfe erhalten. Andere Wiederholungen (in Museo Torlonia, Palazzo Colonna u. s. w.) übergehe ich, da Abbildungen von ihnen fehlen.

*) Die Stele befindet sich jetzt im Museo nazionale zu Palermo und ist publicirt von Crispi, Explan. lapid. inscr. etc. Panormi 1846. Die Inschrift im CIA. II, 70.

Einen zweiten Typus, der dem unter A angeführten in der Gesammtanlage, wie in Einzelheiten aufs nächste verwandt ist, repräsentirt ein ebenfalls in Athen gefundener Torso, jetzt in der

B. Pinakothek zu Athen, v. Sybel nr. 6867. Abgeb. Müller-Schöll, Mitth. aus Griechenl. Taf. I, 3. Vgl. Friederichs, Baust. nr. 85.

Das Standmotiv ist noch dasselbe, wie an der Parthenos, die Form der Aegis ist derjenigen der Statuette A ganz ähnlich, durch das Weglassen des Überschlages aber noch mehr der im Parthenongiebel verwendeten angenähert. Am Rücken ist ein Mantel hinzugefügt und auch die Haltung der Arme verändert. Beide Werke (A und B), die sicherlich nur Nachbildungen grösserer Originale sind, tragen einen so völlig gleichen Charakter, dass, wenn von dem einen die Entstehung unter dem Einflusse der Parthenos wahrscheinlich ist, auch das Vorbild des anderen in demselben Kunstkreise gesucht werden darf.

Nicht so leicht lassen sich bei dem Mangel genügender Abbildungen die übrigen irrig mit der Parthenos in Beziehung gebrachten Statuen klassificiren. Einige, wie die Dresdner Statue (Hettner 252[3]. Clarac 462, 862 = Michaelis G) und eine Statuette des Museo Chiaramonti (Clarac 472, 898 A = Michaelis F), haben unter sich eine gewisse Verwandtschaft, aber auch abweichende Züge. Selbständig durchgebildet mit Umstellung der Attribute ist die Athena der neapler Sammlung (Clarac 462 D, 888 D = Michaelis H), wieder anders aufgefasst die kleine Bronzefigur in Turin (Clarac 462 E, 848 A = Michaelis I), nur für Schild und Schlange zu vergleichen eine Statue in Villa Borghese (Michaelis K). Wie weit in diesen Werken noch ein entfernter Einfluss der Parthenos erkennbar sein mag, ist aus den Publikationen allein nicht zu bestimmen, bleibt doch selbst ungewiss, ob sie einen älteren Typus unverändert oder mit den so häufigen Verschlechterungen römischer Kopistenarbeit wiederholen. Sicher auszuscheiden sind einige, zumal in der Bildung der Aegis, dann auch in der Anlage der Gewandung bedeutend abweichende Statuen, diejenige des Louvre (Fröhner nr. 119. Clarac 321, 853 = Lange μ), die Oxforder Statue (Clarac 472, 898 C = Lange κ) und eine andere des Museums in Mantua (Dütschke 707. Michaelis, Parthenon Taf. XV, 5). Die von Brizio erwähnte turiner

Figur (= Lange η) ist vielleicht mit Nr. 96 des Dütschke'schen Katalogs identisch, da die übrigen daselbst befindlichen Athenadarstellungen der Parthenos noch ferner stehen. Aber auch in diesem Falle ist die Statue zu streichen, wie die Ärmel des Chitons, der korinthische Helm, das wellig zurückgestrichene Haar u. a. beweisen*).

Nach Ausscheidung der eben besprochenen Athenadarstellungen bleiben somit als sichere Parthenoskopien nur die in den beigefügten Tafeln publicirten übrig. Ihnen tritt als frühest bekanntes Beispiel die kleine von Lenormant gefundene Statuette**) zur Seite, deren Wiederholung, da Abbildungen in Menge vorliegen, unnöthig schien.

Ich glaubte diese vorbereitenden Erörterungen nicht umgehen zu dürfen, um für die fernere Untersuchung sicheren Boden zu gewinnen. Wenn sie die Reihen der bisher anerkannten Repliken beträchtlich gelichtet haben, so wird dafür unter den übrig gebliebenen die Übereinstimmung der originalen Züge um so leichter zu erkennen sein. Freilich nicht mit Hülfe einer einfachen Zusammenzählung aller sich vorfindenden Motive, etwa nach dem Grundsatz, dass die am häufigsten wiederkehrenden Züge die ursprünglichen, die seltneren hinzugekommen sein müssten. Wie sich die Kopisten ihrer Aufgabe mit sehr verschiedenem Geschick entledigt haben, so werden auch ihre Vorlagen von sehr ungleichem Werth gewesen sein. Einmal entstandene Änderungen können in neuen Wiederholungen zu weiteren Abweichungen Anlass gegeben haben, die an sich schon bei dem Grössenunterschied von Original und Kopien unvermeidlich waren. Es ist daher zunächst zu untersuchen, in welchem Verhältniss die einzelnen Repliken zu einander und zu dem Originale selbst stehen und welche Kopien die Grundlage der Vergleichung bilden müssen.

---

*) Die von Lange unter ν) fragweise angeführte Statue des neapler Museums muss ich unberücksichtigt lassen, da sie unpublicirt ist und Gerhard's Beschreibung, auf welche verwiesen wird, zur Bestimmung nicht ausreicht. Unverständlich ist mir, wie Lange die aus Le Bas, Mon. fig. pl. 23 bekannte Statuette, an welcher sich die Aegis schärpenartig quer über die Brust zieht, unter die Parthenonrepliken (als λ) einreihen und zum Beweis für das Halsband des Originals verwenden konnte.

**) Jetzt im Kultusministerium zu Athen: v. Sybel nr. 3730, Heydemann nr. 780. Abgeb. Michaelis, Parthenon Taf. 15, 1 u. ö.

II.

Über das Verhältniss der Repliken zu einander.

Von den Schöpfungen der griechischen Plastik würden wir bei dem fragmentarischen Charakter der literarischen Überlieferung und der geringen Anzahl erhaltener Originale eine sehr unzulängliche Kenntniss haben, wenn nicht Kopien römischer Zeit in Menge auf uns gekommen wären. Aus ihnen über die Anlage und selbst über feinere Züge der Vorbilder sich klar zu werden ist oft nicht allzu schwer und am leichtesten da, wo grössere Reihen von Nachbildungen desselben Werks vorliegen und das mechanische Verfahren des Kopisten auch äusserlich, an Leitpunkten u. a. ersichtlich ist. Nur selten lässt sich freilich streng erweisen, dass die Wiederholungen in unmittelbarer Anlehnung an das Original entstanden und deshalb vor wesentlicher Formen- und Stilveränderung bewahrt geblieben sind. Was an den Repliken des praxitelischen »ausruhenden Satyrs« von Benndorf und Schöne*) durch genaue Messungen festgestellt worden ist — dass sie in der Grösse, wie in allen Proportionen vollkommen übereinstimmen —, gilt zwar ganz ebenso für die Repliken des ebenfalls praxitelischen Satyrs, welcher mit dem Krug in das Trinkhorn einschenkt**), und vielleicht noch für einige andere Werke. Aber man würde sicher fehlgehn, wollte man daraus die Forderung ableiten, dass man »nur dann Ein Original voraussetzen dürfe, wenn Repliken von derselben Grösse und den nämlichen Verhältnissen vorliegen«. Nur zu deutlich ist immer mehr hervorgetreten, welche Freiheit bei

*) Die ant. Bildw. d. later. Museums p. 91.

**) Die Resultate der von mir vorgenommenen Messungen werde ich gelegentlich veröffentlichen. [Das beste Exemplar, ein allerdings arg verstümmelter Torso, der aber an Feinheit der Modellirung mit dem Hermes zu Olympia und dem Torso des Faun im Louvre zu wetteifern scheint, befindet sich im Vatican, Gal. de' candel. nr. 11.] Andere Beispiele führen Benndorf und Schöne a. a. O. p. 92 an.

aller Dürftigkeit der eigenen Phantasie sich die römischen Kopisten ihren Vorbildern gegenüber vorbehalten haben, nicht blos in willkührlicher Zusammensetzung entliehener Figuren, im Erweitern und Verkürzen von Reliefkompositionen, sondern auch im Vergrössern und Verkleinern, im Ausputzen und Verzieren ihrer statuarischen Kopien, für welche sie Stützen einfacher und kunstvoller Art mit allerlei Attributen und gefälligem Beiwerk, Posamente u. a. in Menge bereit hatten. So wird es Niemand mehr irreführen, wenn derselbe praxitelische Satyr bald nur mit seinem Baumstamm, bald auch mit Cista und Maske (München Nr. 105) oder anderem Zierrath vorkommt, wenn dieselbe Stütze mit Fell, Hirtenpfeife und pedum einmal dem einschenkenden Satyr (Villa Ludovisi Nr. 71), dann wieder mit geringer Änderung einem anderen, der mit dem Bacchusknaben spielt (Clarac 704 B, 1628 A), gegeben wird, wenn der ludovisische Satyr mit der Mehrzahl der Repliken ohne Schweif, einige Wiederholungen aber mit demselben gebildet sind. Hier gilt der leicht anzuwendende Grundsatz, dass die im Original entbehrlichen Stützen und alles für das Verständniss nicht nothwendige Beiwerk, sobald es nur vereinzelt oder in wechselnder Form auftritt, als späterer Zusatz zu betrachten ist. Finden sich kleinere Repliken neben grösseren, wie bei den verschiedensten Aphroditestatuen, beim Apollino der Uffizien, von dem eine grössere Wiederholung sich im Museo Chiaramonti erhalten hat, bei dem sog. Phokion u. a., so darf man als Regel annehmen, dass die Verringerung der Dimensionen, weil sie die Arbeit erleichtert, dem Kopisten zur Last fällt, die grösseren Verhältnisse also dem Original eigenthümlich waren.

Schwieriger wird die Entscheidung, wo sich tiefergreifende Unterschiede zeigen, welche selbst die Motive oder den Stil verändern. Ist es nicht sehr auffällig, dass die Niobide des Museo Chiaramonti, die einzige wohl noch unmittelbar von dem Originale inspirirte Kopie, allein auf ebener Basis steht, während die übrigen, meist sehr handwerksmässig hergestellten Repliken den Felsboden in wirksamster Weise zur Geltung bringen? Soll man sich bei der Annahme beruhigen, dass der griechische Kopist sich eine beliebig aus der Gruppe herausgegriffene Einzelfigur, und zwar keineswegs die bedeutendste in solcher Weise zurecht machte, sie von dem Felsboden auf den conventionellen Sockel versetzte und dadurch noch mehr isolirte, oder darf man

die Vermuthung wagen, dass der vatikanische Torso noch keinerlei Veränderung zeigt, dass im Laufe der Zeit dagegen durch Wiederholer oder Nachahmer selbst das Grundmotiv der Gruppe umgestaltet wurde? Es leuchtet ein, wie ganz anders sich die viel umstrittene Frage nach der Gruppirung der Niobidenfiguren lösen wird, jenachdem man eine dieser beiden Möglichkeiten für die wahrscheinlichere hält. Allerdings ist noch nirgends im Zusammenhang untersucht worden, wie viel man der Kopistenwillkühr in den einzelnen Epochen der sich auslebenden Kunst zutrauen dürfe, dass sie aber im Streben nach Effekt gelegentlich nicht allzu gewissenhaft verfuhr und dem verwöhnten Geschmacke ihrer Zeit gerade die Einfachheit und die stille Grösse der älteren Kunstwerke opferte, daran lässt sich jetzt nicht mehr zweifeln. Deutlich ist vor allem an verschiedenen Typen eine stilistische Umbildung hervorgetreten, durch welche die klaren Formen der Originale das ziemlich charakterlose Gepräge einer gewissen, oft übertriebenen Eleganz, wohl auch mit einer Beimischung von Empfindsamkeit im Ausdruck erhalten haben. Es ist sehr fein von Kekulé*) nachgewiesen worden, dass die Mehrzahl der auf uns gekommenen Amazonenstatuen nicht selbständige Schöpfungen wiedergeben, sondern von einem Typus abhängen, den sie mehr oder weniger effektvoll variiren. Ein ähnlicher Fall liegt bei einer Reihe von Athenastatuen vor, deren Vorbild neuerdings vermuthungsweise dem attischen Bildhauer Pyrrhos zugeschrieben worden ist. In zwei Repliken der Dresdner Sammlung**) ist die ursprüngliche Strenge der Gewandanordnung, die einfache Lage der Steilfalten, an der einen — wenn der antike Kopf zugehörig ist — auch der ältere Kopftypus ziemlich unverändert beibehalten, während in der kasseler Wiederholung die einzelnen Gewandfalten mit einer Fülle kleiner Motive ausgeschmückt worden sind und an Stelle des rundlicheren attischen Kopftypus, wie ihn auch die Parthenos aufweist, der elegantere mit länglichem Wangenoval und dem korinthischen Helm

*) Comment. in honor. Momms. p. 481 ff.

**) Clarac 464, 868 und 866. Hettner[3] nr. 95 und 98. Der strenge Kopf der letzteren grösser in Becker's Augusteum I, 15. Die Kasseler Replik bei Bouillon I, 26, Clarac 462 F, 867 A und in den Mittheil. d. athen. Inst. I p. 287 (Michaelis).

getreten ist*). Verglichen mit ersteren, kann die letztere Statue nicht eigentlich mehr Kopie genannt werden. Auch abgesehen von der Umbildung des Kopftypus, verräth sich in der Gewandbehandlung ein ganz anderes, eigensinniges, wenn auch nicht selbständiges Formengefühl, ein Bestreben, die breiten, wuchtigen Faltenzüge des Originals möglichst zu verdünnen und alle Flächen auf malerische Wirkung hin mit kleinen Brüchen und scharf aneinander stossenden Fältchen zu beleben. Es ist in gewissem, sehr beschränktem Sinne eine Neuschöpfung, bei welcher, wie es scheint, das Modell zu Rathe gezogen ist**), die Motive aber nicht am wollenen, sondern eher am Seidengewande studirt wurden; nur ist es bezeichnend für die Unselbständigkeit der jüngeren Nachbildung, dass sie die Gesammtanlage des Originals, Stellung und Bewegung und selbst die Vertikallinien der Gewandung nicht zu ändern wagt und sich darauf beschränkt, in den Einzelheiten alle Vortheile einer raffinirten Vortragsweise zur Geltung zu bringen.

Von einer solchen Umbildung, welche bei stilistischen Untersuchungen so leicht irre führen kann, ist in keiner der aufgezählten Parthenosrepliken etwas zu bemerken. Wenn auch verschieden im Werthe der Ausführung, zeigen sie doch alle mit mehr oder weniger Deutlichkeit dasselbe Gepräge einer die ganze Anlage beherrschenden Strenge und Einfachheit, in welcher man ohne Schwierigkeit die Formensprache der ersten Blüthezeit erkennt. Bei dieser Einheitlichkeit im Stilcharakter, die allerdings noch für allerlei Nuancen Raum lässt, muss es um so mehr auffallen, dass die Repliken in keinem einzigen Zuge vollkommen miteinander übereinstimmen.

---

*) Michaelis meint a. a. O., in der Kasseler Statue sei die deutliche Nachahmung eines Bronzeoriginals zu erkennen, was ich nach dem oben Bemerkten nicht zugeben kann. Die Beziehung auf Pyrrhos ist durch Bohn's Bemerkungen (ibid. V p. 331 f.) sehr unsicher geworden, doch trifft Michaelis' Bestimmung wenigstens insofern das Richtige, als die Erfindung des Typus sicher der ersten attischen Blüthezeit angehört.

**) Auf dieses Verfahren, Kopien mit Hülfe eines Modells nochmals sorgfältig durchzubilden, hat auch Brunn gelegentlich (Glypt. Nr. 113) hingedeutet. Besonders auffällig ist das Umformen in naturalistischem Sinn im Anschluss an das lebende Modell bei der Replik des praxitelischen einschenkenden Satyrs, welche im Oktogon (nr. 18) der neuen Abtheilung des capitolinischen Museums steht.

Selbst wo sich zwei Wiederholungen genauer zu entsprechen scheinen, finden sich noch kleinere Verschiebungen in den Falten, Auslassungen oder Zuthaten. Man könnte versucht sein die Abhängigkeit dieser Statuen von einem Vorbild überhaupt in Zweifel zu stellen, wenn sich die Abweichungen aus der Schwierigkeit der Aufgabe nicht ungezwungen erklären liessen.

Während zur Herstellung einer gewöhnlichen Kopie, die sich in den Maassen des Vorbildes hielt, oder nur wenig davon entfernte, nichts weiter erforderlich war, als die einfache, mechanische Übertragung der Einzelheiten, verlangte die Nachahmung eines mit künstlerischem Beiwerk reich ausgestatteten Goldelfenbeinbildes von kolossalen Dimensionen eine gewisse selbständige Thätigkeit des Bildhauers. Er musste, da ein direktes Vergleichen mit dem Original von Punkt zu Punkt unmöglich war, nicht nur mit freier Hand ein Hülfsmodell anfertigen, sondern bei der Verkleinerung auch die Motive wesentlich vereinfachen und zwar um so mehr, je kleiner die Kopie angelegt war. Daher zeigen selbst unter den in den Verhältnissen nicht allzusehr verschiedenen Repliken die grösseren noch einzelne Züge, welche in den kleineren unterdrückt sind. Wie die Anzahl der Falten, der Aegisschlangen, der auf die Brust vorfallenden Locken u. a. in den Statuetten etwas beschränkt wird, so ist auch in sämmtlichen Schildnachbildungen, was sich aus dem lockeren Gefüge der Komposition erkennen lässt, nur ein Auszug aus dem Originalrelief gegeben. Weniger Zwang war dem Kopisten der kolossalen ludovisischen Replik auferlegt und in dieser allein finden sich daher die Locken über der Aegis reichlicher zertheilt und an den Schläfen zierlicher gegliedert. Ebenso erklärt es sich, dass die Lenormant'sche Miniaturkopie der Burgschlange neben dem Schilde der Göttin nur eine, die beträchtlich grössere Varvakionsstatuette dagegen mehrere Windungen giebt, wie sie an dem Originale sicher vorausgesetzt werden dürfen.

Es lässt sich daraus eine allgemeine Regel für die Beurtheilung von Nachbildungen nach Kolossalwerken ableiten, dass nämlich die Kopien, je mehr sie sich in der Grösse dem Original annähern, auch um so mehr Einzelzüge desselben enthalten können, und umgekehrt je kleiner, um so unvollständiger, auszugartiger sein werden.

Diese Schlussfolgerung, nach welcher die Replik des Antiochos (B) und die Louvrekopie (F) das Original am treuesten wiedergeben müssten, würde aber nur dann unbedingt richtig sein, wenn alle Nachbildungen unmittelbar vor dem Original entstanden und mit gleicher Gewissenhaftigkeit durchgebildet wären. Beides zugleich wird indess wohl selten genug der Fall gewesen sein. Von der Mehrzahl der erhaltenen Repliken (B C D E F H) ist es theils sicher, theils wahrscheinlich, dass sie in Rom gefunden wurden und daher anzunehmen, dass sie daselbst gearbeitet worden sind. Da wir nun wissen, dass das Goldelfenbeinbild des Phidias im Parthenon bis zur Zeit der Einführung des Christenthums verblieb, so werden diese römischen Repliken vermuthlich nicht unmittelbar nach dem Original, sondern wiederum nach Kopien hergestellt worden sein. Sie stehen demnach ungefähr auf gleicher Stufe mit Abschriften von einer oder mehreren Handschriften, die ihrerseits schon nicht mehr die ursprüngliche Reinheit des verlorenen Originaltextes repräsentirten. Wie in solchen Kopien zweiter und dritter Hand zu alten Fehlern der ersten Abschrift leicht neue kommen und diese wiederum zu andern Irrthümern Anlass geben, so wuchern die anfänglich geringeren Abweichungen von Replik zu Replik weiter, vergröbern sich in der ungenauen Wiederholung und werden besonders durch Verkürzung schliesslich ganz unverständlich. Nirgends lässt sich dies leichter verfolgen, als in der Wiedergabe der Aegisschlangen. Mehrfach, und selbst bei den überlebensgrossen Repliken (B F), finden sich Schlangenstücke, denen Anfang oder Ende zu fehlen scheint, oder wirklich fehlt. Hinter dem Gorgoneion kommen bei B und F zwei Schlangenenden zum Vorschein, ohne dass die Kopfstücke sichtbar wären, welche wir etwa seitlich neben den Ohren der Medusenmaske erwarten würden.*) Ganz anders ordnet G, wo die Köpfe sich emporbäumen, die Enden seitwärts darunter angebracht sind. Dieselbe Disposition haben H und D, bei letzterer Statue ist sie aber bereits soweit entstellt, dass man Kopf und Enden ohne Vergleichung der andern Repliken schwerlich auf einander beziehen würde. Ähnliches wiederholt sich bei den Schlangenenden, die sich vom Aegisrande unterhalb des Gorgo-

*) Bei der Ludovisischen Statue (B) waren sie in der That an dieser Stelle vorhanden und sind nur vom Restaurator entfernt worden. Ob dasselbe von Statue F gilt, weiss ich nicht zu sagen.

neions loslösen und zwar bei F und G in nicht ganz übereinstimmenden, aber deutlichen Windungen, unklarer und vielleicht missverstanden an B*), in ungeschicktester Form dagegen wiederum an der schlechtgearbeiteten Replik Wolkonsky (D). Sicherlich irre führen würde es, wenn man das numerische Übergewicht einer Gruppe von in Einzelheiten des Aegisschmuckes u. a. einander ähnlichen oder gleichenden Repliken (H G D) gegen die beiden Kolossalrepliken (B F) in Anschlag bringen wollte. Überhaupt ist es bei derartigen Untersuchungen gleichgültig wie häufig oder selten die Variante eines zu bestimmenden Motives nachweisbar ist. Die Zeugnisse sind nur zu wägen und nicht zu zählen, ist es doch lediglich Sache des Zufalls, ob unter den erhaltenen Nachbildungen die besseren oder schlechteren überwiegen. Dass man z. B. auf die Aegisanlage von G, die freilich am deutlichsten ist und für H und D Vorbild gewesen sein könnte, nicht allzuviel geben darf, zeigt schon das entstellte Motiv des Schlangenknotens an derselben Figur, dessen Enden sich ungeschickt zusammen rollen, was H und D wiederholen, während in A E F sich ohne Zweifel das ursprüngliche Motiv, zwei sich begegnende Schlangenköpfe, erhalten hat. Solche auf einzelne Züge beschränkte Übereinstimmungen geben indess noch nicht genügenden Anhalt, die direkte Abhängigkeit einer Kopie von der andern zu behaupten. Es wird besser gethan sein, sich vorläufig auf eine Ordnung der einander nahe stehenden Repliken in gewisse Gruppen zu beschränken und zu untersuchen, in welchem Verhältniss sie zu dem Originale stehen.

Geht man von der Bildung des Gürtelknotens aus, so müssen, wie schon erwähnt, als korrektere Nachbildungen A E F in eine Gruppe verwiesen und dieser die Repliken H G D als besondere, durch die gleiche Verschlechterung des Motivs verbundene Gruppe entgegen gestellt werden. Wahrscheinlich wird durch diese Vergleichung wenigstens soviel, dass letztere Statuen sich nicht unmittelbar an das Original anlehnen und sicher ist, dass sie nicht Vorbild für die ältere Kopienklasse (A E F) gewesen sind. Einen gewissen Werth haben sie gleichwohl für alle jene Züge, die sie allein auf-

*) Die noch in schwachen Spuren erhaltenen Köpfe sitzen auf dem Rand der Aegis seitlich unterhalb jeder Brust, aber es ist nicht klar, wie die zweite mit ihr verbundene (vielleicht fehlende?) Schlange verlief.

bewahrt haben, ich meine die seitlichen Schlangenverzierungen der Aegis, von der wir ohne die pighische Statue (G) keine deutliche Vorstellung haben würden; und dass sich in diesen Partien die meisten Repliken, soweit sie Spuren des Schlangenbesatzes zeigen, mit der genannten Figur aufs nächste berühren, scheint allerdings dem Zeugniss von G für diesen Theil des Werkes Autorität zu verleihen.

Eine grössere Übereinstimmung herrscht zwischen den besseren Repliken beider Klassen — denn C und D sind ihrer allzugeringen Arbeit wegen bei den genaueren Vergleichungen nicht zu verwenden — hinsichtlich der Anzahl und Anordnung der Gewandfalten. Man kann z. B. die Motive des Chitonüberschlages und der Standbeinfalten bei A und I Zug für Zug verfolgen, ohne auf wesentliche Abweichungen zu treffen, ja, man findet eine sonst nicht wieder vorkommende Einzelheit, die in Kniehöhe aufhorende Steilfalte über dem Standbein bei beiden Kopien. H und G stehen ebenso unter sich in naher Verwandschaft wie B und F, und fasst man überhaupt die gemeinsamen Züge zusammen, unter Ausscheidung der in den geringeren Kopien auftretenden Veränderungen, so lassen sich unschwer die wesentlichen Gewandmotive der Parthenos rekonstruiren.

Kann man nun aber innerhalb der angegebenen Klassen wieder primäre und sekundäre Nachbildungen unterscheiden? Es würde am leichtesten gelingen, wenn man, worauf neuerdings einmal hingewiesen worden ist*), von der Annahme ausgehen dürfte, dass die in Griechenland selbst gefundenen Repliken griechischer Werke vor den italischen, in unserem Falle also die athenischen vor den römischen Kopien den Vorzug verdienten, mit anderen Worten, wenn es wahrscheinlich wäre, dass griechische Repliken, weil sie angesichts der Originale entstehen konnten, darum auch um so treuer sein müssten. Diese Annahme beruht jedoch auf zwei Voraussetzungen, die nicht allzuhäufig zutreffen werden; einmal, dass der Kopist für jede Wiederholung ein neues Hülfsmodell angefertigt habe, während es doch bequemer war, nach einer der vielen, gewiss schon seit früher Zeit vorhandenen Repliken zu kopiren und dann, dass er das richtige Geschick und die Gewissenhaftigkeit eines Kopisten besessen habe, die wir aber gerade den attischen Bildhauern, wenigstens der

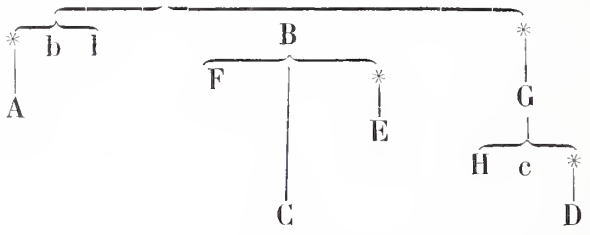
*) Köhler, Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen VI p. 363.

vorrömischen Epoche, kaum zutrauen dürfen. In der That gilt keine dieser Voraussetzungen für die beiden athenischen Repliken der Parthenos (A I). Von der ersteren möchte ich für wahrscheinlich halten, dass sie nicht nach dem Original, sondern nach einer vielleicht etwas grösseren Nachbildung hergestellt worden ist, weil sich so erklären würde, wie der ziemlich ängstlich arbeitende Künstler verschiedene Züge bei der Verkleinerung unterdrücken konnte, die ihm angesichts des Originals gewiss nicht als unwesentlich erschienen wären. Hätte der Bildhauer sein Modell im Parthenon ausgeführt, so würde er bei der sonst unverkennbaren Sorgfalt der Arbeit schwerlich einen Theil der Steilfalten aussen am Standbein übergangen haben, der an B F H, am deutlichsten aber an G zu sehen ist, und vermuthlich würden auch die Falten über dem linken Fuss, die Schlangen an der Aegis u. a. besser und verständlicher gerathen sein. Was andererseits die zweite athenische Replik (I) betrifft, so hat an ihrem Werthe die Gewissenhaftigkeit des Kopisten nicht allzugrossen Antheil. Vielmehr äussert sich in dem Geschick, mit welchem die schärferen Formen des Goldelfenbeinbildes, in die weicheren, dem Marmor natürlicheren übersetzt sind, ein ziemlich selbständiger Künstlergeist, der im Gefühl seiner Freiheit auch nicht Bedenken trug sich einzelne Motive, wie die hier flüssiger herabfallenden Locken und die Steilfalten über dem Standbein, nach eigenem Gutdünken zurechtzumachen.

Gerade die letztere Beobachtung führt, meine ich, auf eine zweite Schlussfolgerung von allgemeiner Gültigkeit. Je deutlicher sich in den Kopien das eigenthümliche Stilgepräge der Originale erhalten hat, um so näher werden sie diesen stehen und um so zuverlässiger auch in den Einzelzügen sein, während in den abgeleiteten Kopien sich mit dem stilistischen Charakter auch die feineren Züge in der Anordnung der Einzelheiten verwischen und verändern. Nach diesem Grundsatz, der mit dem oben entwickelten zu verbinden ist, gebührt der ludovisischen Replik (B) ein Vorrecht vor allen anderen und ihr schliesst sich wiederum die in Maassen und Formen freilich wesentlich verringerte und vereinfachte kapitolinische Statuette (E) an*). Beide haben den

*) Dass die Verkleinerung in E auch zu einigen charakteristischen Interpolationen geführt hat, wird bei Besprechung des Schildreliefs weiter unten zu erwähnen sein.

hartkantigen Metallstil der Gewandung selbst mit der Eigenthümlichkeit der Einknickungen in den Faltenwänden deutlich bewahrt, im Gegensatz zu andern Wiederholungen, wie A C I (über die Ausführung von F kann ich nicht urtheilen), welche die dem Marmor natürlicheren Formen zur Geltung bringen. Hält man sich nun die abweichenden und die gemeinsamen Züge der erhaltenen Parthenosrepliken gegenwärtig, so lässt sich — obgleich, wie schon erwähnt, in geringeren Einzelheiten fast jede Kopie einige Willkühr zeigt und direkte Abhängigkeit einer Statue von der andern in keinem einzigen Falle sicher nachweisbar ist — etwa folgende Rangordnung unter ihnen herstellen, die wir den weiteren Erörterungen zu Grunde legen*):



Die Reconstruction der Athena Parthenos.

Wie bereits in dem kleinen Abbozzo zu erkennen war, zeigt sich in allen Wiederholungen die Göttin in ruhigem Stand würdevoll aufgerichtet, mit dem langen, schmucklosen Chiton bekleidet, dessen tief herabreichender Überschlag in mittlerer Höhe von einem Gürtel umfasst wird. Als die wehrhafte Jungfrau, des Landes starke Hüterin, trägt sie Helm und Aegis, letztere zu sicherem Schutze um Brust und Nacken, vorn von dem Gorgonenbild zusammen gehalten, eine furchtbare Wehr auch durch die auf- und abzüngelnden Schlangen, die ihren Rand besetzen. Doch nicht als die wilde Kampfesgöttin, sondern »in heiterer Majestät siegreichen Friedens« ist sie aufgefasst. Sie hat den Schild zu Boden gestellt, hinter dessen Wölbung die Burgschlange den gewohnten Versteck gefunden hat, und hält dem frommen Besucher ihres Tempels auf der Rechten die Nike Sieg und Heil verheissend entgegen.

Diesen einfachen Aufbau des Werkes, welchen die Varvakion-

*) Ich füge in die Liste die beiden vereinzelten Nachbildungen des Parthenosschildes ein, welche weiter unten genauer besprochen werden (b der Strangford'sche Schild, c das vaticanische Fragment). Ob die zu ihnen gehörigen Athenafiguren unter den obigen erhalten sind, ist nicht mehr zu bestimmen.

statuette am vollständigsten wiedergiebt, lernen wir aber erst in seiner vielseitigen Schönheit kennen und bewundern, wenn wir uns die feinere Durchbildung desselben, Geist und Leben des Originals und die Fülle des Einzelschmuckes, der über das Ganze verbreitet war, an den besseren Repliken zu verdeutlichen suchen.

Wie ganz anders, als in den gewöhnlichen Darstellungen, prägt sich das Wesen der Athena in dem ludovisischen Kopfe aus. Was in den geringeren Wiederholungen sich mehr und mehr verflacht hat, tritt hier noch in geschlossener Form entgegen und erweckt eine lebhafte Vorstellung von dem höchsten Reize des Urbildes. Es ist Würde und eine gewisse, dem menschlichen Empfinden entgegenkommende frohsinnige Milde, die sich in den kräftigen Zügen dieses Kopfes wundersam vereinen. In den runden und vollen Wangen, in den voll aufgeschlagenen, offenen Augen erkennen wir die frisch erblühte, jungfräulich-mädchenhafte Zeustochter, aber der starke Hals, das kräftige Kinn verrathen zugleich, wie die Breite der Schultern, den kampfgewohnten Muth der Göttin. Doch nur in leichter Andeutung, denn in einer Fülle von Schmuck äussert sich gleichsam der freudige Sinn Athenens*), als habe sie sich zu den Festen, die vor ihren Augen den feierlichen Abschluss finden, in aller Schönheit zeigen wollen. So zieht sich ein Kranz zierlicher Locken um ihre Schläfe, in breitem Bunde fällt das gelöste Haar in den Nacken herab, während sich einzelne Locken am Halse entlang, den sie mit ihren Wellenlinien einfassen, auf die Brust vorringeln. Armspangen umgeben (nach A zu schliessen) die Handgelenke und auch den Hals umwand — wenn das Zeugniss der Louvrestatue vollgültig ist — ein goldenes Geschmeide. Besonders stattlich aber war der Schmuck ihres Helmes, der in seiner rundlichen, dem Haupte sich eng anschmiegenden Form hoch aufragender Embleme gar nicht entbehren konnte**).

*) Ich glaube diesen Zug betonen zu müssen, weil er zu der späteren Auffassung des Athenaideals in starkem Contrast steht und uns doch wohl berechtigt, einen deutlichen Ausdruck von Frohsinn, der sich in der leisen Hebung eines Mundwinkels und in der sehr merklichen Öffnung des Mundes ausspricht, dem Original zuzuschreiben.

**) Auf s. und r. F. Vasen trägt er stets auf hohem Schafte einen oder mehrere Büsche. Aufsitzende Thiere (als Träger der Helmbüsche) finden sich auch sonst; so war auf dem Helm der von Kolotes unter Phidias Mitwirkung in Elis errichteten Athena ein Hahn zu sehen (Paus. VI, 26. 3).

Pausanias berichtet von dem Helme nicht mehr, als dass auf ihm eine Sphinx liege und dass zu beiden Seiten Greife in erhobener Arbeit gebildet seien. Im Widerspruch mit diesen Angaben fanden sich auf der Varvakionstatuette zu Seiten der Sphinx vielmehr zwei Flügelrosse und auf den Figuren, mit pfeilerähnlichen Bügeln befestigt, drei Helmbüsche, welche Pausanias nicht erwähnt. Man hat entweder die literarische Überlieferung oder die Autorität der Statuette für massgebend gehalten. Konrad Lange, der sich für letztere entschied, berücksichtigte auch die Spuren an der ludovisischen und pariser Replik und suchte sie durch Heranziehen weiterer Zeugnisse, der Münzen, Reliefs und Gemmen, verständlich zu machen.

Wir dürfen jetzt die letzteren Hülfsmittel — ich möchte sie die sekundären Quellen nennen — unbedenklich bei Seite lassen, um so mehr als ihre Zeugnisse doch von sehr eingeschränktem Werthe sind. Es gilt dies zugleich für alle Fragen der Rekonstruktion, für welche sie zu Rathe gezogen worden sind. Die Münzdarstellungen erlauben sich, was längst beobachtet worden ist, in der Wiedergabe von Kunstwerken je nach den Umständen ziemliche Freiheiten und gerade die Nachbildungen der Parthenos (bei Michaelis Taf. XV, 18—21) geben dafür unzweideutige Beweise. Noch willkührlicher verfahren die Reliefbildner. Man kann aus den zahlreichen, in Athen gefundenen Votiv- und Dekretreliefs alle möglichen Varianten des Parthenosmotivs zusammenstellen von ziemlich treuer Wiedergabe bis zur vollständigen Verflachung desselben*). Eine ungefähre Ähnlichkeit der Relieffigur genügte in den meisten Fällen zum Verständniss und einige Umänderung des Bildes, Neuordnung oder Vereinfachung des Beiwerkes war in der Regel auch durch die Gesetze des Reliefstils, die Forderungen der Komposition und das Streben

*) Am treuesten ist das Dekretrelief Sybel 316 = Schöne 93. Umstellung und Auslassung der Attribute sind etwas ganz Gewöhnliches. Ohne Schlange, mit Rückenmäntelchen und verstelltem Standbein, sonst dem ersten Relief sehr ähnlich: Sybel 5219 = Schöne 85. Mit Rückenmäntelchen auch Sybel 6590. 7103. Die Schlange auf der rechten Seite, Nike und Schild: Sybel 7012 = Schöne 62. Ebenso, doch ohne Nike: Sybel 6620 = Schöne 96, dasselbe Motiv in anderer Ansicht, aber mit verändertem Standbein: Sybel 3907 = Schöne 49. Athena mit Kranz und Schild, ohne Schlange und Nike: Sybel 6978 = Schöne 75. Vgl. auch Sybel 5225, 6389, 6463 u. s. w.

nach Deutlichkeit geboten. Dass von den Gemmen ähnliches gilt, beweist am besten die vielbesprochene Aspasiosgemme*), eine vermuthlich unter dem Einflusse der Parthenos entstandene Arbeit, die gleichwohl gewisser, jetzt zweifelloser Abweichungen wegen als direktes Zeugniss für die Kopf- und Helmbildung des phidiassischen Werkes nicht verwandt werden kann. Am wenigsten wird es angehen, aus diesem ungleichartigen Material, dessen Zusammensetzung lediglich ein Werk des Zufalls ist, in der Weise Schlüsse zu ziehen, dass die vorkommenden Motive einfach abgezählt und nach der Mehrzahl der Fälle dem Original zugeschrieben werden. Ich kann mir daher die Schlussfolgerungen Lange's nicht zu eigen machen, wonach auf dem Helm der Parthenos inmitten eine Sphinx, jederseits ein Pegasos und am vorderen Rande eine Reihe von Pferden oder Eulen vorauszusetzen wären (Mitth. VI, 83f.).

Den einzig sicheren Anhalt giebt meines Erachtens für jetzt die Louvrereplik (F) und zwar in ihrem, durch die coburger Zeichnung überlieferten früheren Zustande. Was sich auf ihr dargestellt findet, ist schon oben genauer beschrieben und mit den noch vorhandenen Resten verglichen worden. Wir sehen, wie auf der Varvakionstatuette, eine Dreizahl gelagerter Flügelfiguren lang hingestreckt auf der oberen Fläche des Helmes, inmitten eine grösser gebildete Sphinx und an den Seiten zwei kleinere — Sphinx und zwei Greifen würden wir sie nach Pausanias benennen, wenn die erhaltenen Reste nicht die Genauigkeit der Zeichnung verbürgten. Aber wir sind noch zu anderen Verbesserungen der Beschreibung des Periegeten genöthigt. Er übergeht mit Stillschweigen eine zweite Reihe von Emblemen, die man schon nach den Spuren der ludovisischen (B) und der madrider Kopie (C) voraussetzen konnte, die aber erst in der Louvrereplik verständlich werden. Es sind elf weitere Flügelthiere, offenbar männlichen Geschlechts, aber mit eigenthümlich geformten Köpfen, vorn auf dem Stirnschild (στεφάνη) dicht bei ein-

*) King, Antique gems and rings II, 19 A nr. 1. Gerhard, Ges. Abh. Taf. 26, 6. Eine sehr ähnliche Gemme, die in einem Grabe in Korfu gefunden wurde, beschreibt Visc her, Archaeol. und Epigr. aus Korkyra, Megara und Athen p. 4. Durch einige Zusätze bereichert, sonst mit der Aspasiosgemme übereinstimmend ist ein Fragment von vorzüglicher Arbeit, welches in den Mon. inéd. de la sect. franç. (1836) pl. 3 B nr. 6 abgebildet ist.

ander gelagert und so geordnet, dass je ein grösseres mit einem kleineren abwechselt. Soll man auch bei diesen Köpfen dem scharfen Blick des pighischen Zeichners vertrauen — dann würde eine sichere Deutung einstweilen unmöglich sein — oder darf man annehmen, dass er sich an verwaschenen oder sonst wie unkenntlich gewordenen Greifenköpfen versehen und dem Mangel nach Eingebung seiner Phantasie abgeholfen habe? Näher liegt wohl die letztere Vermuthung, weil sie den Irrthum des Pausanias verringern und erklären würde, wie er Sphinx und Greifen für so hervorstechendes Beiwerk halten konnte, dass er sich veranlasst fühlte, noch ausführlichere Erörterungen an sie anzuknüpfen. Wie man sich auch entscheiden möge, jedenfalls ist die Dreizahl der Sphinxe und die Reihe der Stirnschildembleme gesichert. Auch die aufgeschlagenen Wangenklappen des Helms mochten, wie Lange (Mitth. VI, 82) vermuthet, ihren besonderen Schmuck erhalten haben, den die verkleinerten Kopien A und F nicht wiedergeben. Fügt man dazu nach dem Zeugniss der Varvakionstatuette noch die von den Sphinxen getragenen, auf hohen Schäften aufsitzenden Helmbüsche, so erscheint der Schmuck des Hauptes in seiner ganzen Stattlichkeit, er gliedert sich trotz der Menge der Figuren für die Vorder- und Seitenansicht in gleich übersichtlicher Weise und musste, wie man sich leicht vergegenwärtigen kann, in dem Grössenwechsel sowohl der Sphinxe, wie der Greifen den Blick stufenweise immer höher leiten, bis zu der auf dem Scheitel lagernden grössten Sphinx, dem Sinnbild der unergründlichen Weisheit der Göttin, mit welchem das Kolossalwerk in wirksamster Weise nach oben seinen Abschluss fand.

Wie wir uns die Nike auf der vorgestreckten Rechten der Göttin vorzustellen haben, ob dieser oder dem Beschauer zugewandt, ist nach langem, unfruchtbarem Streite, der sich mit Hülfe der Münz- und Reliefdarstellungen allein nicht zum Austrag bringen liess*), durch das klare Zeugniss der Varvakionstatuette endlich entschieden worden. Als die Botin der Athena, welche den Siegespreis auf ihr Geheiss überbringen soll, war die Nike dem dicht vor die Schranken des Standbildes tretenden Tempelbesucher zugewendet. »Rein künstlerisch«,

*) Die Abweichungen der Reliefs und Münzen hat Lange (a. a. O. p. 74 f.) ausführlich besprochen und die treffende Bemerkung gemacht, dass auf den Münzen häufig ein äusserlicher Grund, die Raumbeschränkung durch die Legende, den

bemerkt Michaelis (Im neuen Reich 1881. I p. 358) mit Recht, »ward dadurch der Vortheil erzielt, dass der Beschauer durch die unschöne Rückenansicht von keinem Standpunkte aus gestört ward, sondern immer möglichst schöne Linien gewahrte und überdies eine Steigerung der Wirkung, fast möchte ich sagen, des persönlichen Verhältnisses der Nike zu ihm selber, erfuhr, je näher er an die Statue herantrat.« Nicht in unnahbarer Abgeschlossenheit, sondern als huldvoll gewährende, von ihrer Siegesfülle mittheilende Wohlthäterin des attischen Volkes erschien Athena in dem Bilde und darum hielt sie die Nike nicht sich selbst zur Verherrlichung in erhobener Hand, wie sonst Zeus seinen Adler trägt und Apollon die Musen, sondern sie senkte die Rechte zum Zeichen, dass Nike ihres Winkes gewärtig sei dem frommen Verehrer das erbetene Heil zu bringen. Diese Haltung der Hand ist vollkommen deutlich in der Lenormant'schen Figur, wo sie sich fast in gleicher Höhe mit der auf dem Schilde aufruhenden Linken befindet. Sie war aber auch bei der Varvakionstatuette ursprünglich beabsichtigt, wie wir aus dem unteren Kapitäl der Stütze schliessen können, und erst die falsche, d. h. zu hohe Anlage des Arms veranlasste den Künstler jenes so schwer erklärliche Zwischenglied als Nothbehelf einzuschieben. Freilich ist auch das Standmotiv der Nike in der Varvakionreplik nicht ganz richtig wiedergegeben. Haben wir mit Recht angenommen, dass die Wendung der Figur dem mitten vor das Kolossalbild tretenden Beschauer galt, so muss sie etwas weniger stark, also mehr nach vorn gerichtet gewesen sein, da die in regelmässigem Quadrat sich vor die Statue legenden Schranken*) ein unmittelbares Herantreten an das Bild nicht erlaubten. Es ist nicht auffällig,

---

Anlass gab die Nike einwärts, d. h. der Göttin zuzukehren. Man kann in Kürze so formuliren: wollte der Künstler eine Kopie des Vorbildes geben, so bildete er die Nike abgewendet, wollte er aber ein in sich abgeschlossenes Münzbild schaffen, so musste er die im Original vorgeneigte Nike einwärts kehren. Noch mehr Zwang lag in den Reliefs, wenn die Parthenos mit Adoranten in Bezug gesetzt wurde; hier konnte die Nike gar nicht anders als dem zu Bekränzenden direkt zugekehrt sein, auch wenn das Original ein anderes Motiv gehabt hätte. In dem Dekretrelief Le Bas 39=Michaelis 15,6, wo Athena neben einer andern Gottheit steht, sollte aber jegliche Bekränzung als sinnstörend vermieden werden, daher wurde die Nike en face gestellt, was allerdings dem wirklichen Standmotiv des Originals ziemlich nahe kommt.

*) Man vergleiche den Grundriss des Parthenon nach den neuen Aufnahmen Dörpfeld's Mitth. 1881 Taf. 12.

dass der Kopist diese geringe Seitwärtsdrehung bei der Verkleinerung übermässig verstärkte*), hat er sich doch auch in andern Zügen, auf welche wiederholt hingedeutet wurde, nicht allzu ängstlich an sein Vorbild gehalten. Zu diesen Abweichungen gehört ferner die wulstige Form des Kranzes in den Händen der Nike, welche zur Erleichterung der Arbeit gewählt wurde — ganz ähnlich findet sie sich, wie Lange nachgewiesen hat, auf Terrakotten — während am Original das Attribut gewiss aus feinen Goldplättchen zusammengesetzt war und frei gehalten wurde. Ja, man würde den Kranz überhaupt bezweifeln und eine Tänie für wahrscheinlicher halten müssen, zumal die Figur nach dem Zeugniss der Inschriften einen Kranz schon auf dem Haupte trug und das Beispiel des Zeusbildes in Olympia nicht ohne Gewicht ist, wenn nicht in andern Inschriften ein grösserer στέφανος χρυσοῦς der Nike neben dem kleineren Kopfschmuck deutlich erwähnt würde**).

Über die Anordnung von Schild, Speer und Schlange geben Pausanias und die beiden athenischen Repliken hinreichend klaren Aufschluss. Zunächst darüber, dass sie sich an der linken Seite der Athena befanden, der Schild am Boden und neben ihm, wie in einem Schlupfwinkel Deckung suchend, die sich emporringelnde Schlange, deren Kopf in den Kopien dicht unter der auf dem Schildrand aufliegenden Hand der Göttin sichtbar wird. Der Speer ist in den kleinen Kopien aus Bequemlichkeit weggelassen, aus demselben Grunde auch auf den meisten Reliefs unterdrückt und nur auf den Münzen erscheint er stets unmittelbar neben Schild und Hand, als sei er von letzterer mit gehalten. So aber beschreibt es auch Pausanias (ἐν δὲ τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ δόρυ ἔχει) und nicht anders kann die Lanze am Original angebracht gewesen sein, wenn sie eine sichere Lage haben sollte***). Oder würde es nicht einen störenden Ein-

*) An dem florentiner Münzbilde, welches den olympischen Zeus darstellt, findet sich der Fehler sogar noch mehr vergröbert.

**) Vgl. die Ausführungen von Lange a. a. O. p. 75 ff. Das Zeugniss der Reliefs, in welchen der Kranz mehrfach in verschiedener Form vorkommt, die Tänie dagegen nur in einem, überdies sehr unsicheren Falle vermuthet worden ist, würde für sich allein noch nichts beweisen.

***) Ganz ähnlich scheint es auf einem schon mehrfach erwähnten Decretrelief (Sybel 7012 = Michaelis 15, 6. Schöne 12, 62) gedacht zu sein, wo

druck gemacht haben, wenn die Lanze nur leicht am Arm angelegen hätte*) und in Gefahr gewesen wäre bei jeder Bewegung der Göttin, die man sich doch als möglich denken muss, zur Seite zu fallen? Und war es nicht auch durch künstlerische Rücksichten geboten die Schlange von der Schildwölbung etwas zu entfernen, um für das Relief, welches die Fläche derselben bedeckte, freien und zusammenhängenden Raum zu gewinnen? Man stelle sich nur die in der Varvakionreplik gegebene Anordnung von Schild und Schlange in der dem Original entsprechenden Vergrösserung vor, so wird von den mächtigen Windungen der Schlange nicht blos das untere Drittel des Schildes, sondern, für die Untenansicht wenigstens, durch Kopf und Hals des Thieres auch ein grosser Theil des oberen Randes verdeckt sein und nur ein mittlerer Streifen der Vorder- und Rückseite zur Ausschmückung übrig bleiben. Ein derartiges Zerstückeln breiter, für einheitliche Darstellungen so wohl geeigneter Flächen ist einem Meister wie Phidias gewiss nicht zuzutrauen; ebensowenig aber auch — sollte die Geschlossenheit der Gesammtanlage gewahrt werden — irgend eine andere Anbringung der Lanze als die erwähnte, etwa eine Anlehnung an die Aussenseite des Schildes oder eine Innenstellung gegen den Unterarm oder die Hand, so dass sie über den Kopf der Schlange hinweg gegangen wäre. In beiden Fällen müssten die Umrisse des Werkes dann höchst unschön wirken, im ersteren wegen der übermässigen Zuspitzung des Aufbaus, im andern Falle, weil die seitwärts herausragende Lanze zwischen sich und dem Obertheil der Statue eine empfindliche Kluft lassen würde. Denkt man sich dagegen die Schlange durch einen mässigen Zwischenraum von dem Schilde getrennt und in diesen die Lanze so gestellt, dass sie in fast gleicher Neigung mit dem Schild, durch den Daumen der linken Hand gehalten, aufwärts lief,

---

über der linken, den Schild haltenden Hand sich ein Bohrloch findet, welches vielleicht zur Befestigung der oberen, aus Bronze angesetzten Lanzenhälfte diente. Die wenigen sicheren Reliefbeispiele der Athena mit der Lanze (Michaelis 15, 11 und 14) geben ziemlich selbständige Varianten des Parthenostypus und sind deshalb ohne Beweiskraft.

*) Für diese Annahme haben sich Michaelis (Parth. p. 274 f. Im neuen Reich 1881 I p. 355), der aber das »Beängstigende« dieser losen »Anlehnung« nicht übersah, und Lange (Mitth. VI, 88 Anm. 1) entschieden.

so wurde die Schildfläche mit ihrem Gigantomachierelief in voller Breite frei und die Lanze fügte sich in die Konturen der Statue mitwirkend ein, gleichsam als Fortsetzung der Neigungslinien von Schild und Spielbein nach oben.

Von dem mannigfachen Reliefschmuck des Werkes kennen wir meist nicht mehr, als Gegenstand und Ort der Anbringung. An der Innenseite des Schildes sah man, wie erwähnt, den Kampf der Götter und Giganten und zwar wahrscheinlich in jener Auffassung, welche sich auf attischen Vasenbildern frei schönen Stils findet*), d. h. in einer breit ausgedehnten, bergauf und ab kämpfende Gegner mit einander verbindenden Komposition, welche in der Anlage derjenigen der Aussenseite entsprach**) und wie diese nicht in rein ornamentaler Weise um den Schildmittelpunkt gruppirt, sondern mit durchgängiger Vertikalstellung der Figuren für die Untenansicht berechnet war. Um die Ränder der hohen tyrrhenischen Sohlen zog sich in leichtem Relief eine Darstellung des Kentaurenkampfes, gewiss ein Meisterstück der Toreutik, welche hier in kleinstem Rahmen Feinheit der Zeichnung und Deutlichkeit vereinigen musste. Beide Reliefs sind in den Kopien unterdrückt worden, doch erkennt man noch bei der ludovisischen Replik (B, ähnlich bei H) an der sorgfältigen Verzierung der Sandalenränder durch dreifaches Riemengeflecht, an deren Stelle die übrigen Wiederholungen (F G — A C D) eine schlichtere Profilirung setzen, dass die Stelle am Original durch besonderen Schmuck ausgezeichnet war***). Etwas mehr wissen wir

*) Ein Beispiel, die Gigantomachie einer Amphora des Louvre (Mon. grecs 1875 pl. 1), verdient besonders angeführt zu werden, weil hier Athena mit einem Schild bewaffnet ist, dessen Innenseite reichen figürlichen und ornamentalen Schmuck zeigt, an dem man sich die prächtige Wirkung des Parthenosschildes einigermassen verdeutlichen kann.

**) Man giebt die Entsprechung des innern und äussern Schildschmuckes preis, wenn man für die Gigantomachie eine friesförmig den Rand umziehende Komposition annimmt, die — eine durchgehend gleiche Richtung der Figuren, wie im Aussenrelief vorausgesetzt — die Handlung in eigenthümlicher Zerdehnung zeigen würde. Dagegen spricht doch auch der Wortlaut des Plinius: in parmae concava parte deorum et Gigantum dimicationes caelavit.

***) Welcker bemerkt gelegentlich (A. D. V, 19), die Athena des Antiochos setze den Fuss nicht in, sondern auf das Fusswerk (ἐμβεβαυῖα ποδίλῳ), was sich ebenso auf andern Athenabildern finde. Das Schnürwerk ist jedoch sorgfältig ausgeführt und nur die Bestimmung der Ösen neben den grossen Zehen unklar. Für das Relief vgl. den kapitolinischen Marmorfuss eines Kolossalbildes abgeb. Bull. munic.

von dem Relief der kunstvoll gearbeiteten Basis, wenn die Lenormant'sche Figur, wie ich für wahrscheinlich halte, auch von diesem Theil einen skizzenartigen Auszug giebt. Was sich aus ihm und aus den schriftlichen Zeugnissen entnehmen lässt, hat Michaelis (Parthenon p. 275) in kurzen Worten zusammengefasst. Es war an der Vorderseite der Basis in architektonischer Einfassung, welche auch die Varvakionreplik (A) in einer ganz ähnlich am Bathron des olympischen Zeusbildes verwendeten Form (Mitth. VI, 58) wiedergiebt, inmitten die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Gottheiten dargestellt, unter ihnen Helios auf dem Viergespann aus dem Meer auftauchend und Selene in entgegengesetzter Bewegung, beide an den Enden der Komposition, eine schon vom Ostgiebel des Tempels her und durch andere Beispiele wohlbekannte Einrahmung olympischer Ereignisse. Über die Auswahl der Figuren und die Anordnung im Einzelnen fehlt jeglicher Anhalt und nur soviel darf man vielleicht aus jener dürftigen Skizze — namentlich im Hinblick auf die nicht ungeschickte Zusammenstellung der Schildreliefmotive — herauslesen, dass sich das Princip der Giebelkompositionen, eine nach dem Mittelpunkt zu fortschreitende Belebung des Vorganges durchzuführen, hier in Umkehrung wiederholte*).

Verhältnissmässig am besten sind wir über die Darstellung des Amazonenkampfes auf der Aussenseite des Schildes unterrichtet. Sie ist zwar in der Varvakionstatuette nicht ausgeführt, findet sich aber in anderen, zum Theil ohne die zugehörige Athenafigur erhaltenen Wiederholungen, deren wir jetzt folgende kennen:

a) Schild der Lenormant'schen Statuette. Abgeb. Conze, Die Athenastatue des Phidias etc. Michaelis, Parthenon, Taf. 15, 1[b].

---

di Roma I tv. 1. Dass derartiger Zierrath ganz gewöhnlich war, beweist nicht nur eine Stelle des Pollux (7, 87), sondern auch eine grosse Anzahl von Kopien frühattischer Werke, die ihn meist wie die ludovisische Parthenosreplik durch Riemenornament ersetzen.

*) Auf den ungestüm vorwärts strebenden Helios folgt in der Skizze eine lebhaft nach der Mitte zu ausschreitende Figur, dann ruhig stehende Gottheiten. Die rechte Seite des kleinen Reliefs ist offenbar bei der Ausschmückung zu kurz gekommen, denn Selene musste, um Helios gleichwerthig zu erscheinen, ebenfalls auf einem Gespann oder wenigstens reitend mit einem vorausgehenden Führer oder ähnlich aufgefasst sein. Es war also wohl an den Seiten das Herankommen der Götter und in der Mitte die Schmückung der Pandora dargestellt. Vgl. die Beschreibung von Michaelis, Parthenon p. 277.

b) Strangford'scher Schild aus Athen, jetzt im Brit. Museum. Abgeb. Arch. Zeit. XXIII Taf. 196. Michaelis Taf. 15, 34 (p. 283).

c) Schildfragment im Vatikan (Museo Chiaramonti). Michaelis Taf. 15, 35 (p. 284).

Dazu kommt das bisher unveröffentlichte, auf unserer Tafel III, E 3 abgebildete:

d) Schildfragment des kapitolinischen Torso's, kurz angezeigt von Klügmann (Bull. dell' Inst. 1874 p. 147 vgl. A Z. 1874 p. 114).

Um die Verwandtschaft des neuen Fragments mit den anderen Nachbildungen und ihre gemeinsame Abhängigkeit von einem Vorbild zu erweisen, müssen wir die Figuren der Repliken einzeln mit einander vergleichen. Vollkommen erhalten ist nur der Schild der Lenormant'schen Statuette, der seiner Kleinheit wegen sich auf wenige, flüchtig angedeutete Figuren beschränkt. Auch die beiden sorgfältiger ausgeführten Exemplare b und c geben lediglich eine Auswahl aus den Figuren des Originals in willkührlicher Anordnung und mit derjenigen Freiheit der Nachbildung, welche sich die römischen Kopisten im Beiwerk jederzeit erlaubt haben. Der Strangford'sche, zur grösseren Hälfte erhaltene Schild (b) enthält — einige am Bruchrande sichtbare Figuren abgerechnet — fünfzehn Figuren, das stärker verstümmelte vatikanische Fragment (c) blos vier. Diesem letzteren kommt das kapitolinische Exemplar in Grösse und Figurenanzahl ziemlich nahe. Es zeigt ein Stück der unteren linken Hälfte des Schildes mit drei fast ganz und zwei zur Hälfte erhaltenen Figuren. Die mittelste von ihnen ist die Gestalt eines kräftigen, unbekleideten Mannes, der das rechte Bein hoch aufgesetzt hat und sich lebhaft vorwärts beugend mit beiden Händen eine Doppelaxt über dem Haupte schwingt. Ein an der linken Hüfte sichtbares Schwert vervollständigt die Bewaffnung. Stellung und Handlung entsprechen durchaus derjenigen des beilschwingenden Mannes auf dem Strangford'schen Schilde (nach Michaelis Bezeichnung p. 283, e), in welchem bereits Conze das Porträt des Phidias erkannt hat. Ob auch die kapitolinische Figur Porträtcharakter hatte, ist bei der Zerstörung des Kopfes nicht mehr zu bestimmen. Die Abweichung aber, dass dort der Beilschwinger im Mantel und ohne Schwert erscheint, hier unbekleidet und reichlicher bewaffnet ist, kann ebensowenig auffallen, als die in allen Exemplaren hervortretende Frei-

heit der Gesammtanordnung. Doch ist es vielleicht nicht Zufall, dass unterhalb der eben beschriebenen Gestalt des Phidias eine Gruppe angebracht ist, von der ein Nachklang an derselben Stelle des Lenormant'schen Schildes (f. bei Michaelis p. 277) wiederzukehren scheint. An letzterer erkennt man die äusserst flüchtig angedeuteten Umrisse einer niedersinkenden Gestalt und hinter ihr eine zweite, die sie zu unterstützen sucht. Deutlicher ist in dem kapitolinischen Fragment die Figur einer auf das linke Knie gesunkenen Amazone ausgeführt, hinter welcher die eines hülfreich herbeieilenden Kriegers sichtbar wird. Die Amazone ist, wie ihre noch zu erwähnende Genossin, mit kurzem Gewand bekleidet, der Krieger nackt und anscheinend mit einem Schild bewaffnet. Links über der Amazone zeigt sich eine zweite stehende, die gleich jener nach links gewendet ist und — nach der Bruchstelle zu schliessen, denn Arm und Kopf sind abgestossen — die Waffe mit beiden Händen über dem Haupte schwang, eine Handlung, welcher das Zurücktreten des rechten Beines wohl entspricht. In eben solcher Haltung und ebenfalls in Profilstellung findet sich eine nur oberwärts erhaltene Amazone auf dem vatikanischen Fragment (bei Michaelis p. 284 mit δ bezeichnet). Endlich enthält das kapitolinische Schildstück dicht über dem Beilschwinger den unteren Rest einer männlichen oder weiblichen, nach links aufwärts steigenden Figur, von der eine Wiederholung sich in den übrigen Exemplaren nicht sicher nachweisen lässt, obgleich emporstrebende Kämpfer sowohl unter den Amazonen (Michaelis βλc), wie unter den Griechen (Michaelis μξρ) mehrfach vorkommen. Nicht unähnlich ist das Motiv des aufsteigenden Kriegers ξ auf dem londoner Relief und es wäre denkbar, dass mit diesem die kapitolinische Figur auf dasselbe Vorbild zurückginge. Mit dem Strangford'schen Fragment tritt das esquilinische auch noch in anderer Beziehung in Parallele.

Die Form des Schildes ist auf allen Exemplaren die eines sich mässig vorwölbenden Kreisrundes, welches sich von einem flachen, relieffreien Rande (bei c ausgelassen) wirksam abhebt. Inmitten zeigt sich als von Alters her gewöhnliches Schildzeichen, eine Medusenmaske in reifarchaischer Auffassung mit herausgestreckter Zunge (B a, die Zunge allein deutlich an b). Dieses Gorgoneion ist nun auf dem Strangford'schen Schild von einem flachen, ober- und unter-

wärts mit Schlangenknoten besetzten Rund umrahmt, welches seine Erklärung durch das kapitolinische Fragment erhält und seinerseits diesem zur Ergänzung dient. Darnach wiederholte sich der Brustschmuck Athenens nochmals auf ihrem Schilde, hier aber in Gestalt einer kleineren, vollkommen runden Aegis mit einwärts gekrümmtem, schlangenbesetztem Rande, eine fein berechnete Einrahmung der Medusenmaske, die in dieser Weise von dem sie umgebenden Kampfgewühl, zu dem sie keinen direkten Bezug hat, passend getrennt wurde. Auf die Annahme eines solchen, das Gorgoneion isolirenden Rahmens war schon Overbeck (Gesch. d. gr. Plast. I³, 254) durch die genaue Erklärung der Worte des Plinius (in tumescente ambitu parmae caelavit) geführt worden und vielleicht giebt das kapitolinische Fragment, wie es dem Rand allein die passende Breite gewahrt hat, während er in a unförmlich gross, in b verschwindend klein gerathen ist, auch von der Raumvertheilung des Originals eine annähernd richtige Vorstellung.

Allzuviel Treue in solchem Bewerk dürfen wir freilich bei keiner Nachbildung voraussetzen, am wenigsten in der Wiedergabe der Reliefanordnung. Schon die Fülle wechselnder Motive, die in den einzelnen Exemplaren auftreten, die zahlreichen Varianten identischer Figuren und ihre Anbringung an verschiedenen Stellen weist darauf hin, dass die Kopisten nach Belieben auswählten und zusammenstellten, oder vielmehr, dass sie ihre bereits auszugartigen Vorlagen wiederum mit einiger Freiheit nachbildeten und gelegentlich mit neuen Motiven ausputzten. So konnte die schon oben besprochene fortwuchernde Verschlechterung der ursprünglichen Erfindung entstehen, wie sie sich deutlich an der Figur des Phidias verfolgen lässt, der in der kleinsten Nachbildung (a) noch dem von Plutarch (Pericles 31) bezeugten Originalmotiv entsprechend als Steinschleuderer erscheint, in der grössten, aber etwas skizzenartig gearbeiteten (b) bereits eine Doppelaxt erhalten hat und mit dieser wiederum auf der am sorgfältigsten durchgebildeten Wiederholung (d), doch mit dem Zusatz eines umgegürteten Schwertes dargestellt wird. Gerade dieser Fall mag beweisen, dass durch die Güte der Arbeit allein die Treue der Nachbildung noch nicht verbürgt wird und dass wir nur durch Vergleichung der Motive untereinander die Hauptelemente der Komposition herauszufinden hoffen dürfen, wenn

auch das kunstreiche Gefüge des Ganzen, solange nicht vollkommen genaue Kopien gefunden sind, uns verborgen bleiben wird. Denn mit dem Verkürzen und Zusammendrängen vielgliedriger Kompositionen büssen die einzelnen Figuren nicht nur an Bedeutung und Wirkung ein, sie erzwingen auch zur Ausgleichung der entstandenen Lücken Veränderungen in den Motiven und in der Gruppirung. Wie darunter die Schönheit der ursprünglichen Erfindung leidet, hat schon Cicero in einem Vergleich angedeutet*), aus dem auch zu entnehmen ist, dass zu seiner Zeit derartige freie Kopien des Parthenosschildes, gewiss mit der Figur zusammen, in Menge vorhanden waren. Deutlich wird aber aus den Nachbildungen das Princip der Anordnung, welche nicht auf den Mittelpunkt hin orientirt war, sondern die breite Fläche des Schildes zu einer geschlossenen, mit einem Blick von unten übersehbaren Darstellung verwendete, wobei wie im Innenbild das Übereinander der Figuren durch die Fiction eines felsigen Terrains — für die Gigantomachie die olympischen Höhen, für die Amazonenschlacht die Abhänge der Akropolis — motivirt wurde, auf dem die Kämpfenden hinauf und herabkletternd zu denken sind. Es ist bemerkenswerth, mit welcher Freiheit die Aufgabe einer Vertiefung des Hintergrundes, die doch noch nicht perspektivisch wirken soll, denn es fehlt die Verkürzung nach oben, hier bereits behandelt wird, war sie doch in die Malerei durch Polygnot's Leschengemälde vor wenigen Jahrzehnten erst eingeführt worden. Freilich kann von dem Felsboden selbst auf dem Original nichts angedeutet gewesen sein, da sich die realistische Behandlung des Hintergrundes im Relief erst in späteren Epochen der ausgereiften Kunst zur Anerkennung verhilft**). Es war ein glatter Grund für alle Figuren geblieben, wie ihn d, auch c sorgfältig wiedergeben, und a wie b ohne Zweifel beabsichtigt haben, und diesen

*) Cicero, orat. 234 siquos magis delectant soluta, sequantur ea sane, modo sic ut, siquis Phidiae clipeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit, non singulorum operum venustatem. Eine Kopie des Parthenosschildes, vielleicht ebenfalls nur einen Auszug des Reliefs, verwendeten die Söhne des Polykles bei ihrer in einem Heiligthum in der Nähe von Elateia in Phokis geweihten Statue der Athena Kranaia (Paus. X, 34. 8). Vgl. Klügmann, Die Amazonen in der att. Litt. u. Kunst p. 57, dessen Rekonstruktionsversuche ich aber aus obigen Gründen einstweilen für ganz unsicher halte.

**) Vgl. Arch. Zeit. XXXVIII p. 157 u. Conze, Sitzungsberichte d. berl. Akad.

idealen Raum in Felsenabhänge umzudeuten, blieb der Phantasie des Beschauers überlassen.

Nicht übergehen darf ich eine Frage, welche zuletzt von Lange (Mitth. VI, 57. 89 ff.) mit gutem Verständniss für die inneren Bedingungen eines Kolossalwerkes, aber, wie ich glaube, mit allzugrosser Werthschätzung der Varvakionstatuette behandelt worden ist. Sind in den Nachbildungen, speciell in der erwähnten, die Verhältnisse des Goldelfenbeinbildes in genauer Reduktion erhalten, können wir also einen Rückschluss wagen auf die Proportionen des Originals und an den Kopien die Meisterschaft des Phidias in der Gestaltung eines Kolossalbildes prüfen? Die Antwort auf diese Frage haben, soweit sie durch exakte Forschung lösbar ist, die jüngsten Untersuchungen Dörpfeld's (Mitth. VI, 394 ff.) über die Raumvertheilung der Cella des Parthenon gegeben. Dörpfeld hat aus der Übereinstimmung der Plananlage des Parthenon und des Zeustempels zu Olympia nachgewiesen, dass beidemale für das von Phidias gearbeitete Goldelfenbeinbild der gleiche Standort gewählt war, dass die Parthenos demnach nicht an dem von Böttticher vorausgesetzten Platze dicht an der Cellarückwand, sondern frei im Mittelschiffe auf einer in dem Marmorpaviment ausgesparten, mit Quadern aus Piräusstein verkleideten Stelle gestanden hat. Der Umfang dieses Unterbaues giebt also auch die Maasse für die Grundform des Bathrons der Parthenos, welche diejenige eines quergelegten Rechteckes war mit einem Verhältniss der Breite zur Tiefe von 2 : 1. Wesentlich andere, mehr einem Quadrat sich nähernde Verhältnisse zeigen aber die Basen der Lenormant'schen Figur und der Varvakionstatuette, und schon diese Abweichungen — von den früher erwähnten ganz abgesehen — mussten das Vertrauen in die Genauigkeit der Wiedergabe sehr abschwächen. Beachtet man überdies die deutlich wahrnehmbaren Unterschiede in den Proportionen der grössten (der ludovisischen) Kopie gegen die der neuen athenischen Replik (A), dass in jener Schultern und Hüften etwas breiter, Hals und Kopf dagegen schlanker

---

d. W. 1882 p. 563 ff. Also nicht des Gorgoneions wegen, wie Klügmann a. a. O. p. 59 vermuthet, sondern aus Rücksicht auf die noch in aller Strenge geltenden Stilgesetze des Reliefs unterlässt Phidias die materielle Andeutung des Terrains. Von einer Tendenz auf das Malerische hin, die nur durch Belebung des Hintergrundes erzielt wird, kann aber hier noch nicht die Rede sein.

gehalten sind, während in der Varvakionstatuette umgekehrt der Körper gestreckter, Kopf und Hals aber etwas gedrückt erscheinen, so wird man mit Vermuthungen über die Proportionen des Originals einstweilen sehr vorsichtig sein müssen. Ist doch nicht einmal zu bestimmen, ob die Kopisten ihren Nachbildungen die wirklichen, auf starke Verkürzung der oberen Theile berechneten Verhältnisse des Bildwerkes zu Grunde legten oder ob sie einfach nach dem Augenmaass reducirten. Und wieviel Sicherheit haben wir in der Berechnung der Gesammthöhe des Agalma, des Bildes mit der Basis, da wir von der Konstruktion der Lichtöffnungen*) keine Kenntniss haben und nicht wissen, wie weit sich das Standbild der Decke näherte? Wir bleiben, alles recht erwogen, doch auf die Angabe des Plinius beschränkt, dass die Statue 26 Ellen (wenn attische gemeint sind, = 12,01 m) hoch war, ohne feststellen zu können, ob darin die Basis mit einbegriffen war oder nicht wenn auch das Letztere bei weitem wahrscheinlicher ist. Einen gewissen Anhalt für die Bestimmung der Basishöhe giebt allein der Umstand, dass die Sandalenreliefs, um sichtbar und vom Bathronrand unverdeckt zu bleiben, nicht über Augenhöhe erhoben sein durften**). Man hat sich also das Postament als ziemlich niedrig und das Relief desselben, welches durch Randabschluss und Leisten eingeengt war, von sehr mässiger Höhe zu denken und damit stimmt eine in den Urkunden mehrmals wiederkehrende Notiz***), welche ein vom Bathronschmuck losgelöstes Stück als κρανίδιον μικρὸν ἀπὸ τοῦ βάθρου bezeichnet.

---

*) Man vergleiche die zahlreichen Versuche, den Tempelbildern Seiten- oder Oberlicht zu verschaffen, die zu ganz verschiedener Ausdehnung der Cellahöhe führen: Fergusson, Hist. of Archit. I² p. 263 fig. 150. Durm, Baukunst d. Griech. p. 131 ff. und die Abbildung zu p. 40.

**) Quatremère de Quincy (Jup. Olymp. p. 69) setzte für die Basishöhe 8—10 Fuss, Michaelis (Parth. p. 272) mindestens 2 m an, was selbst für den weiten Abstand des Besehauers noch zuviel ist. Möglichst niedrig glaubte Loviot (Revue arch. 1880 p. 322) die Basis annehmen zu müssen, um die Grösse der Statue (er vermuthete 13 m Höhe) zu vermehren und auch Lange (Mitth. VI, 58) berechnet die Bathronhöhe nach der Varvakionstatuette auf 1,195 m, was vielleicht ungefähr das Richtige trifft.

***) Vgl. U. Köhler, Mitth. d. deutsch. arch. Inst. V p. 98.

Sehen wir aber von allzugenauen Berechnungen ab, wenden wir uns von den kleineren Nachbildungen zu den grösseren, vor allem zu der kolossalen Replik in Villa Ludovisi, so lässt sich vor dieser wenigstens die mächtige Wirkung des Vorbildes deutlich nachempfinden und man kann unschwer erkennen, worin das Geheimniss dieser Wirkung liegt. Sie entspringt nicht blos aus der Ruhe und Festigkeit der Stellung, die von dem gerade erhobenen Kopf bis zu den senkrechten, zu Boden strebenden Falten die ganze Gestalt beherrscht, nicht blos aus dem symmetrischen Gleichmass der Anordnung in der Aegis und Gewandung, in den gleich vertheilten Locken und den vom Gürtel aus sich nach links und rechts abzweigenden Falten. Eben so grossen Antheil hat die Einfachheit der Gesammtanlage, die weisliche Beschränkung auf das schlichte, durch den Schlangengurt und Überschlag nur wenig gegliederte Untergewand, in dessen Faltenwurf nichts von den Kontrasten zu sehen ist, die in anderen Statuen die schwungvollen Linien des Mantels hervorbringen. Es kann die Macht dieses Eindruckes nicht mindern, wenn wir nicht volle Klarheit darüber haben, aus welcher Quelle der Künstler die Inspiration zu seinem Werke schöpfte. Vielleicht war es, wie Conze*) sehr schön entwickelt hat, das Bestreben die Grundstimmung des Bildes der ernsten, ihm als Rahmen dienenden Architektur anzupassen. Vielleicht hat Petersen**) richtiger empfunden, indem er die Übereinstimmung des Bildes mit dem Tempel daher erklärte, dass Ruhe, Klarheit und Harmonie, wie sie dem dorischen Tempelbau zu eigen seien, ebenso auch nach der geläuterten Auffassung eines Phidias das Wesen der Gottheit ausmachten. Gewiss hat aber die Erkenntniss der inneren Bedingungen wahrer Monumentalität, das Verständniss für die Forderung, dass, um wahrhaft kolossal zu wirken, ein Kunstwerk auch einfach gegliedert sein müsse, nicht weniger Einfluss ausgeübt. Ja, auch auf die rein materiellen Bedingungen eines Kolossalbildes, auf die Verkürzung der oberen Theile für die Untenansicht, musste im Aufbau des Ganzen Rücksicht genommen werden und wie sich daraus die verhältnissmässig grosse Streckung des Oberkörpers und die stattliche Verlängerung der Helmbüsche

*) Die Athenastatue des Phidias p. 10.

**) Die Kunst des Phidias p. 339.

erklärt, so mochte auch die auffallende Breite des Gewandüberschlages und die tiefe Gürtung (die allerdings an älteren Werken ganz gewöhnlich ist und eine Eigenthümlichkeit archaischer Kunst zu sein scheint) der perspektivischen Wirkung Rechnung tragen*).

Überhaupt kann man in das Verständniss des Werkes nicht eindringen, sich nicht klar machen, wieviel man hinter den Marmornachbildungen zu suchen hat, um dem Original näher zu kommen, wenn man sich nicht die schwierigen Bedingungen der Technik verdeutlicht, jener Goldelfenbeinkunst, von deren Proceduren und Stilgesetzen wir freilich auch nach den umfassenden Untersuchungen Quatremère de Quincy's noch ziemlich dürftige Kenntniss haben**). Wir wissen nicht, ob auf die Durchbildung der Formen des Gesichtes, der Arme und Füsse, die in Elfenbein ausgeführt wurden, das Material einen merkbaren Einfluss ausübte. Es lässt sich aber wenigstens wahrnehmen, dass in den Goldtheilen des Bildes die dem Stoffe eigenthümlichen Stilgesetze zur Geltung gekommen sind, denn die besseren Kopien, zumal die ludovisische, zeigen noch in der Übertragung die schärferen Umrisse des metallenen Vorbildes und im Beiwerk (z. B. an B in den Sandalenriemen und in der Unterarbeitung der Locken an den Schläfen) eine an Ciselirarbeit erinnernde Feinheit der Zeichnung und Präcision der Formen. Die meisten Repliken haben auch die starke Vertiefung der Faltenrinnen beibehalten, welche in Marmor geradezu unschön wirkt, im Original aber nöthig war, um den Reflexen des Goldes entgegen zu wirken und kräftigere Schatten zu erzeugen***).

*) Ein Beispiel, wie sehr aus Rücksicht auf perspektivische Verkürzung die Formen sich strecken können, geben der jugendliche und der ältere Pferdeknecht des Pelops aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. An beiden ist das aufgesetzte Bein übermässig erhoben und verlängert, damit es für die Untenansicht in den richtigen Verhältnissen erschiene. Übrigens möchte ich annehmen, dass der Kopf der Parthenos etwas vorgeneigt war (vgl. die gute Bemerkung von Brunn, K.G. I, 195), obgleich keine der Repliken diesen Zug bewahrt hat, vielleicht weil sich für die Untenansicht die Neigung wieder aufhob. Ueber die Tiefgürtung als archaische Eigenthümlichkeit vgl. Petersen, Arch.-epigr. Mitth. aus Oest. V p. 31ff.

**) Auf den breiten Erörterungen Quatremère de Quincy's (Le Jupiter Olympien) basiren Clarac, Mus. de sculpt. I p. 88 ff. und Blümner, Techn. u. Term. d. Gricch. u. Röm. II, 366 ff. Über den Ursprung der Technik und die Art des Modellirens finden sich einige vortreffliche Bemerkungen bei Semper (Stil I², 217 ff., 222).

***) Über die Beleuchtungsverhältnisse sind wir noch ganz im Unklaren. Reber,

Wie sich Gold und Elfenbein über das Kolossalwerk vertheilten, ist nicht in allen Stücken sicher und nur vermuthungsweise lässt sich das Maass polychromer Ausstattung bestimmen. Einigen Anhalt geben die Farbenspuren der Varvakionstatuette, deren Politur am Nackten offenbar das Elfenbein des Originals nachahmen sollte, während die Bemalung den Goldüberzug*), aber wie es scheint auch andere Farben andeutete. Wichtiger als diese Spuren sind einige Angaben der Schriftsteller und besonders werthvoll die Notizen, welche sich in den Fragmenten der Inventare des Parthenon vorfinden**). Wir erfahren aus ihnen, dass an dem Bilde ausser Gold und Elfenbein auch Bronze und Silber — aber vergoldet oder mit Gold plattirt — verwendet waren, und zwar dem Herkommen entsprechend in der Weise, dass die nackten Theile aus Elfenbein, Gewandung Schmuck und Waffen dagegen in Gold oder vergoldetem Metall gebildet waren. Von verschiedenen Einzelheiten wird das Material ausdrücklich genannt. Wir hören, dass die Sandalenriemen, das Gorgoneion auf dem Schilde (Mitth. V, 97), die Aegisschlangen, Flügel, Kranz und gewiss auch Gewand und Haar der Nike von Gold waren und dürfen vermuthen, dass Gesicht und Arme der Figur, wie an der Nike des olympischen Tempelbildes, aus Elfenbein bestanden. Die Sphinx auf dem Helme und dieser wohl ebenfalls scheint nach einer viel ge-

---

der sich noch neuerdings im Anschluss an Clarke gegen die Hypaethraltheorie erklärt hat (Repertor. für Kunst-Wiss. III, 1879 p. 65), meint, das Oberlicht hätte nur die Füsse und den Unterkörper hell beleuchten können, während die oberen Theile, namentlich der Kopf, tief beschattet worden wäre. Daher müsse künstliches Licht die Grundlage und Bedingung der Chryselephantinplastik gewesen sein. Jetzt ist durch Dörpfeld's Untersuchungen für den Zeustempel in Olympia, wie für den Parthenon die Hypaethralanlage erwiesen, wenn auch über die Konstruktion der Lichtöffnungen die Meinungen noch sehr auseinander gehen.

*) Die meisten Spuren (s. erster Theil p. 551 ff.) schwanken zwischen roth und gelb, was beides Residuum von Gold sein wird. Nach Semper wurde die Vergoldung auf eine rothe Bolusmordente oder auf Goldocker gelegt und hernach nochmals mit Hülfe der Enkaustik fixirt.

**) Aus ihnen hat sich auch ergeben, dass das gesammte Werk, das Standbild sowohl, als Schild und Basis, seit Ol. 98, 4 in jedem vierten Olympiadenjahre von den Schatzmeistern der Athena auseinander genommen und von den einzelnen Stücken, nachdem sie mit der officiellen, auf einer Bronzeplatte eingegrabenen Beschreibung verglichen waren, ein genaues Inventar angefertigt wurde. Die Reste dieser Urkunden hat U. Köhler in den Mitth. d. deutsch. arch. Inst. V, 89 ff. zusammengestellt und besprochen.

deuteten Stelle des Plinius*) von Bronze — natürlich vergoldeter — gewesen zu sein. Von Elfenbein war ferner das Gorgoneion auf der Brust der Göttin (Paus.) und von demselben Stoffe ihre Augen, also gewiss gebildet wie jenes elfenbeinerne, im Tempel auf Aegina gefundene Auge, dessen Pupille aus besonderer Masse eingesetzt war**). Charakteristisch für die Mikrotechnik des Einzelschmuckes ist die Angabe eines Inventarfragments, dass der Helm einer der kleinen Reliefiguren des Bathrons mit goldenen Wangenstücken und elfenbeinernem Helmbusch ausgestattet war***).

Aber wie gelang es dem Künstler die allzugrosse Eintönigkeit der Goldmassen zu unterbrechen, die Wirkung dieses anspruchvollsten aller Stoffe zu dämpfen und zwischen ihm und dem kalten nüchternen Weiss des Elfenbeins eine das Auge befriedigende Verbindung herzustellen? Denn dass die Chryselephantintechnik das Gesetz der Polychromie, welches die ganze antike Kunst in allen ihren Schöpfungen beherrscht, in irgend einer Weise zur Geltung brachte, konnte niemand bezweifeln, der sich die architektonische Umgebung dieser Agalmata in ihrer Farbenheiterkeit, den Schmuck der Decke, der Kapitäle, der Friese und die Wirkung der über den Lichtöffnungen und zwischen den Säulen aufgehängten Teppiche (παραπετάσματα), die für den Gesammteindruck des Tempelinnern so wesentlich sind†), klar zum Bewusstsein brachte. Erinnert man sich des σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν διηνθισμένον, welches das phidiassische Zeusbild in Olympia in der Hand hielt, der farbenschimmernden Ornamente (ζῳδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρῖνα), welche Panainos kunstvoll auf dem Goldgewande angebracht hatte, so tritt der Gedanke an mannigfachen

*) 36, 18 mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeream sphingem. Die Spitze der Lanze war nach obiger Bestimmung fast unmittelbar über der mittleren Helmsphinx zu sehen. Die Conjectur Lange's (p. 88, 1) sub ipsa aspide würde einen höchst seltsamen Zug in das Kunstwerk bringen.

**) Abgeb. bei Cockerell, Temples at Aegina and Bassae pl. 12.

***) Κρανίδιον μι[κρὸν ἀπὸ τοῦ βάθρου] παρειὰς χρυσ[ᾶς ἔχον καὶ] λόφον ἐλεφ[άντινον]. Vgl. Mitth. V p. 98.

†) Die Bedeutsamkeit der Tapezierthätigkeit für die hellenische, wie jede Architektur überhaupt hat Semper im Exkurs des vierten Hauptstückes seines Werkes in überzeugender Weise dargethan, vor ihm schon O. Müller (Handb. d. Arch. § 113, 1) nicht verkannt, Böttticher dagegen einseitig übertrieben. Vgl. auch Michaelis, Parth. p. 24.

Emailschmuck*) und an verschiedenartige Bearbeitung des Goldes durch Legieren, Mattieren und Polieren auch für das Parthenosbild sehr nahe. Gold und Farbenschmuck vereinigt fand Pausanias (VII, 26, 4) an einem Chryselephantinbild der Athena in Aigeira, von dem er sagt, Gesicht, Hände und Füsse seien von Elfenbein, τὸ δὲ ἄλλο ξόανον χρυσῷ τε ἐπιπολῆς διηνθισμένον ἐστὶ καὶ φαρμάκοις. Daher erklären sich die ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ καὶ χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς, die Plutarch (de glor. Ath. 6) hintereinander nennt, als zusammen arbeitende Künstler, und noch deutlicher führt derselbe Schriftsteller (Pericl. 12), indem er die Reihe der unter Phidias Leitung auf der Burg thätigen Meister aufzählt, nach den Architekten, Erz- und Marmorarbeitern mit ihren Gehülfen die χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλταὶ, τορευταὶ auf, als geschlossene Gruppe und in wohlberechneter Folge, denn auf die Zubereitung der Gold- und Elfenbeinplatten, die mit der Befestigung am Holzgerüst Hand in Hand ging, folgte deren Bemalung und Emailirung und darauf erst die durchgängige Überarbeitung, die feine Ciselirung des ganzen Werkes, durch welche die letzten Unebenheiten der Oberfläche entfernt, der Fugenschluss der zusammengefügten Theile geglättet und die Einheitlichkeit der Modellirung erreicht wurde. Worin der Farbenschmuck, die χρωμάτων κόσμησις, wie Strabo VIII p. 353 vom Zeusbilde in Olympia sagt, an der Parthenos bestand, lässt sich nicht weiter ermitteln; sicher ist nur, dass eine maassvoll angewendete Nuancirung der Metallflächen um so nothwendiger war, als die Elfenbeintheile einige Farbentöne gar nicht entbehren konnten. Wie die Augensterne durch farbige Steine oder Pasten ersetzt zu werden pflegten**) — die der Athena mochten bläulich sein — so waren die Lippen und Brauen der Göttin, die der Medusenmaske auf ihrer Brust u. a. ohne Zweifel farbig gehalten und auch das Weiss der nackten Theile sehr

*) Das Schweigen des Pausanias, der das Zeusbild viel genauer als die Parthenos beschreibt, ist nicht auffällig, da bekanntlich das ganze erste Buch eine dürftige Compilation ist. Dass das Email im Alterthum wohl bekannt war, ist sicher erwiesen vgl. Semper, Stil II², 541 ff. (Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, 6 ff.).

**) Paus. I, 14. 6 beschreibt ein ἄγαλμα Ἀθηνᾶς γλαυκοὺς ἔχον τοὺς ὀφθαλμούς, auch Pseudo-Lukian (de sacrif. 11) bezieht sich auf die Augenfarbe der Götterbilder. Vgl. Kugler, Kl. Schrift. z. Kunstgesch. I p. 312. Blümner, Arch. Stud. zu Lucian p. 49. In römischer Zeit kommen besondere fabri ocularii vor (Hirschfeld, tituli p. 177 nr. 23). In der Stelle des Platon (Hipp. I p. 290) ist nicht von der Farbe, sondern nur vom Material die Rede.

wahrscheinlich durch leichte Beizung etwas abgetönt, um es der Farbenstimmung des Goldes anzunähern. Ein äusseres Zeugniss für solche Mitwirkung der Malerei enthält eine Angabe des Plinius, die aber erst im Zusammenhang anderer Überlieferungen verständlich wird.

Wir können annehmen, dass aus Elfenbein besonders häufig der Reliefschmuck der Chryselephantinwerke hergestellt wurde. An den berühmten Thüren des Athenatempels in Syrakus waren die Reliefdarstellungen aus diesem Stoff, das Zimmerwerk selbst aber mit Gold überzogen (Cic. Verr. IV, 56). Derartig verziert haben wir uns vermuthlich die in Syrakus geweihten χρυσελεφαντήλεκτροι ἀσπίδες (Plut. Timol. 31) vorzustellen und auch die Schildreliefs der Parthenos werden nicht anders ausgeführt gewesen sein. Die feinere Durchführung der Einzelheiten blieb dann dem Pinsel überlassen und bei dem Werthe, welchen hervorragende Meister, wie Praxiteles (Plin. 35, 133) und Phidias selbst der polychromen Ausstattung ihrer Werke beimassen, ist es begreiflich, dass man nicht untergeordnete Kräfte hierfür verwendete*). So wissen wir, dass Panainos, der Bruder oder Bruderssohn des Phidias, mit Kolotes für den Athenatempel in Elis thätig war, letzterer als der Verfertiger des Goldelfenbeinbildes, jener als Schöpfer der Wandgemälde des Tempels, dem aber zugleich die Bemalung der Innenreliefs am Schilde der Göttin anvertraut war (Plin. 35, 54). Es ist derselbe Maler, den uns Strabon (a. a. O.) als Vertrauten und Mitarbeiter des Phidias am Zeusbild zu Olympia schildert und vielleicht ist es nicht allzukühn, wenn wir vermuthen, dass Panainos schon am Schild der Parthenos sein Talent erprobt hatte. Damals wenigstens konnte Phidias bei der Fülle seiner Aufgaben solcher Beihülfe nicht mehr entbehren. In seiner Jugend hatte er auch den polychromen Schmuck seiner Werke eigenhändig ausgeführt; es gab nach einer kurzen Notiz des Plinius**) in Athen

*) Die erhaltenen Elfenbeinsculpturen können, selbst wenn sich die Bemalung so gut, wie an der neuerdings publicirten Statuette eines Schauspielers (Mon. dell' Inst. XI tv. 13) conservirt hat, doch von den Leistungen der älteren gricchischen Kunst keine Vorstellung geben.

**) XXXV, 54 — cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum. Welche Statue gemeint sei, ist ganz unsicher. Wir wissen nichts von älteren Goldelfenbeinbildern des Phidias in Athen, aber unsere Überlieferung könnte lückenhaft sein. An die Athena Parthenos ist doch schwerlich zu denken.

eine Statue (doch wohl der Athena) von ihm, deren Schild er selbst bemalt hatte.

Wir könnten hiermit die Untersuchungen über die Rekonstruktion der Parthenos beschliessen, wenn nicht durch die Varvakionstatuette eine Frage wieder angeregt worden wäre, die für die Beurtheilung des Werkes, des Künstlers überhaupt, ja der ganzen Epoche von einschneidender Wichtigkeit ist. Dass sich in dieser Kopie unter der vorgestreckten, die Nike tragenden Hand Athenas eine Stütze in Form einer Säule findet, hat anfangs lebhaftes Befremden hervorgerufen und man würde sich vielleicht entschieden gegen die Verwendung derselben für die Rekonstruktion ausgesprochen haben, hätte nicht ein seit langem bekanntes Votivrelief des Berliner Museums, welches eine Darstellung der Parthenos mit einer (wie man glaubte) ähnlichen Stütze enthält, das Zeugniss der Statuette bekräftigt. Schon im Jahre 1857 war von Karl Böttticher mit Hinweis auf dieses Relief aus technischen Gründen eine Stütze für die tragende Hand der Göttin gefordert worden, was damals allseitigen Widerspruch erregte, dem Overbeck*) am lebhaftesten Ausdruck verlieh. Der Pfeiler des Reliefs wurde von Welcker als eine Andeutung des Heiligthums erklärt, die Nothwendigkeit einer Stütze bestritten und von Overbeck besonders die ästhetischen Gegengründe mit Nachdruck geltend gemacht. Dieselbe Abneigung einen so unverhüllten Nothbehelf für das Meisterwerk des Phidias vorauszusetzen, äusserte sich noch in den ersten Besprechungen der neuen Statuette. Namentlich war es Michaelis**), der nach einer vorsichtigen Erörterung des Für und Wider, welche aber doch das Zeugniss der Statuette nicht anzufechten wagte, schliesslich mit dem Urtheil nicht zurückhielt, dass die Säule, wenn einmal vorhanden, »die älteste Ahnherrin jener Baumstämme und sonstigen Stützen sei, welche spätere Kopistenroutine den Marmorkopien nach Bronzeoriginalen hinzuzufügen pflegte.« Inzwischen hat Böttticher's Annahme mehr und mehr Anhänger gewonnen. Man hat sich nicht damit begnügt, die Stütze aus dem Zwang der Technik zu erklären, sondern ist auch bemüht gewesen, sie als historisch und ästhetisch nothwendig zu rechtfertigen. Die letzten Konsequenzen

*) Arch. Samml. zu Leipzig p. 18. Ebenso leugnete sie Michaelis (Parth. p. 33 und 280). Petersen, (Kunst des Phidias p. 340) überging sie mit Stillschweigen.

**) Im neuen Reich 1881 p. 358 ff.

der Böttticher'schen Hypothese hat Konrad Lange mit aller Strenge gezogen, er hat sich besonders darauf berufen, dass Stützen ähnlicher Art schon in der ältesten Zeit vorkommen, als ein Rest von Archaismus noch in der Epoche des Phidias auftreten und erst in der vollkommen entwickelten Kunst durch künstlerisch motivirte Stützen, doch nicht völlig, verdrängt worden seien. Das Beweismaterial für diesen, unsere bisherigen Anschauungen vom Entwicklungsgange der griechischen Kunst nicht unwesentlich ändernden Satz ist von Lange (Mitth. VI, 67 ff.) mit grossem Fleiss gesammelt und neuerdings noch durch einzelne Nachweisungen von Weil, von v. Sallet u. A. vermehrt worden. Es besteht zunächst meist aus Münzbildern, denen einige Reliefs und Bronzestatuetten zugerechnet werden. Aber so umfänglich es anscheinend ist, hat es doch nicht die Beweiskraft, die man ihm beilegt und noch weniger können die technischen und ästhetischen Gründe zur Annahme einer Hypothese zwingen, die den natürlichen Verlauf der Kunstentwicklung umkehren, den Verfall an den Anfang verlegen und seinen grellsten Ausdruck als Triumph künstlerischer Weisheit darstellen würde. Es muss, indem wir den Gegenbeweis anzutreten versuchen, allerdings in einigen Fällen Meinung gegen Meinung gesetzt werden, aber die Gesammtheit der Zeugnisse wird schliesslich auch dem subjektiven Urtheil, wenn es nur aushilfsweise angerufen wird, einigen Werth sichern.

Ich halte zunächst den Grund für hinfällig, dass die Stütze technisch nothwendig sei und meine, dass die vielbezeugte, auch in unserer Zeit noch nicht überbotene Geschicklichkeit der Griechen in jeder Art der Kunstpraxis uns auch berechtigt, eine hohe Vollkommenheit der Chryselephantintechnik wenigstens für die Epoche des Phidias vorauszusetzen. Wie hätte eine Kunst, die ohne Krücken nicht gehen kann, das Vorrecht damals und noch später behaupten können, und waren nicht viel grössere Schwierigkeiten zu überwinden, als die ein vorgestrecktes Attribut haltbar zu befestigen? Man kann sich unschwer nach den Beschreibungen der Alten *) eine

*) Luc., Gall. 24: κ᾽ακείνων (κολοσσῶν) γὰρ ἕκαστος ἔκτοσθεν μὲν Ποσειδῶν τις ἢ Ζεύς ἐστι πάγκαλος ἐκ χρυσίου καὶ ἐλέφαντος ξυνειργασμένος. . . . . ἢν δὲ ὑποκύψας ἴδῃς τά γ᾽ ἔνδον, ὄψει μοχλούς τινας καὶ γόμφους καὶ ἥλους διαμπὰξ διαπεπερονημένους καὶ κορμοὺς καὶ σφῆνας καὶ πίτταν καὶ πηλὸν καὶ πολλήν τινα τοιαύτην ἀμορφίαν ὑποικουροῦσαν. Vgl. auch Paus. I, 40. 4 über das unvollendete Zeusbild des Theokosmos von Megara.

Vorstellung von dem Innern dieser Kolosse bilden, von dem Gerüste aus Holz, Thon und Gyps, welches ein mächtiges Klammerwerk von Eisenstangen zusammenhielt, ein System von Stützen und Streben, das bei dem reichgegliederten Aufbau des Zeusbildes zu Olympia noch viel komplicirter sein musste, als bei der ruhig stehenden Parthenos zu Athen. Wie einfach die Lösung der Aufgabe ist einem vorgehaltenen Arm durch eingezogene Eisenstangen grössere Tragkraft zu geben, hat Clarac auf einer der ersten Tafeln seines Werkes (pl. 3) sehr gut verdeutlicht und dass die Last der hölzernen, nur mit einer dünnen Gold- und Elfenbeinhaut überzogenen Nike, deren Gewicht meist hoch überschätzt wird, für einen richtig befestigten und passend unterstützten Eisenträger keineswegs zu schwer sei, ist mir von bewährter, fachmännischer Seite aus auf das Bestimmteste versichert worden.

Aber nehmen wir selbst an, dass die Stütze unentbehrlich war, konnte für sie dann keine bessere Form gefunden werden, als diese eines nichts bedeutenden, ja sinnstörenden Untersetzers? Es ist öfters bemerkt und ausgesprochen worden, wie sich in grossen Künstlern, je schwieriger ihre Aufgaben sind, umsomehr die Fähigkeit steigert, sie mit den einfachsten Mitteln zu bewältigen. Wir bewundern die geistreiche Leichtigkeit, mit welcher Cornelius seine Kompositionen in jedweden Rahmen zu zwingen weiss, so dass dieser nicht das Bild, sondern die Darstellung den Rahmen gefordert zu haben scheint. Wir bewundern die Erfindungskraft Raffael's, welche ihm für den beschränkten Raum über einer Thür eine Komposition von der Geschlossenheit seines »Parnass« eingab. Und, um Beispiele aus antiker Zeit zu nehmen, ist nicht die Idee des Paionios, das Aufruhen seiner Nike durch den vor ihren Füssen vorbeifliegenden Adler zu maskiren, sie gleichsam als schwebend erscheinen zu lassen, eines grossen Künstlers würdig? An ähnlichen Gedanken ist die griechische Kunst überreich. Wie sinnig weiss sie an Brunnenfiguren das Hervorströmen des Wassers zu motiviren, wie geschickt in unzähligen Wendungen Stütze und Figur zu einem untheilbaren Ganzen zu verbinden, in welchem die Stütze nicht Zwang mehr ist, sondern nothwendiges Element der Komposition, welches Haltung und Stellung der Figur bedingt. Wenn wirklich der Arm der Parthenos einer Stütze bedurfte, warum verfiel der Künstler nicht auf

eines der naheliegenden Auskunftsmittel, Athena thronend aufzufassen, wie sie uns attische Reliefs und Münzbilder*) zeigen, den Arm auf den im Schooss liegenden Helm oder die Lehne gestützt, warum entging ihm das schöne Motiv seines Genossen Thrasymedes, der unter der vorgestreckten Hand seines epidaurischen Asklepiosbildes die heilige Schlange des Gottes sich aufbäumen liess?**)

Die Antwort giebt uns Lange, indem er als Resultat einer Übersicht über die Verwendung der Stütze, den Satz aufstellt, dass »Phidias hierin wie auch sonst nicht der Schöpfer eines neuen Kompositionsprincips, sondern der letzte grosse Repräsentant eines alten gewesen sei, das er in formaler Vollkommenheit behandelt.«

Ich kann dieser Schlussfolgerung, welche im Lichte der Parthenon-Skulpturen betrachtet, recht schwer verständlich ist, schon deshalb nicht beitreten, weil die für das frühzeitige Auftreten der Stützen angeführten Zeugnisse meiner Ansicht nach eine ganz andere Erklärung verlangen. Ich meine, dass Stützen im eigentlichen Sinne des Wortes in der archaischen Kunst noch nicht nachgewiesen sind und dass sie am wenigsten in der Epoche des Phidias vorausgesetzt werden dürfen. Nur muss man bestimmt unterscheiden zwischen bedeutungslosen Stützen, die lediglich zur Befestigung dienen, im Übrigen aber übersehen werden sollen, und stützenartig verwendeten Attributen irgend welcher Art, die für den Sinn des Bildwerks und seinen Aufbau nicht gleichgültig sind. Keiner von beiden Klassen gehören jene scheinbaren Stützen an, welche sehr häufig auf Münzdarstellungen archaischer Holzbilder unter den vertikal zur Seite oder vorgestreckten Armen zu sehen sind und etwa die Gestalt von Perlenschnüren haben. Lange verweist auf die lydisch-griechischen Artemisbilder von Ephesos, Magnesia und andern Städten, auf die Darstellungen der Hera des Smilis auf Münzen von Samos und ihrer Kolonie Perinthos. Ich füge ein anderes Beispiel hinzu, das alterthümliche Holzbild des Zeus Labraundeus, welches eine Erzmünze des Pertinax***) wiedergiebt. Nach der gewöhnlichen, schon von Hol-

*) Schöne, Griech. Reliefs 21, 91 und 92. Beulé, Monnaies d'Athènes p. 390.

**) Paus. II, 27. 2. Vgl. die Nachbildung auf Münzen von Epidauros Overbeck, Plast. I^3, 280. Ganz ähnlich ist das Motiv in dem Dekretrelief bei Schöne 12, 62 und auf athenischen Münzen (Beulé p. 258).

***) Fellows, Discov. in Lycia pl. 35, 5. Ein anderes Exemplar ohne die »Stäbe« bei Overbeck, K. M. Zeus p. 8 fig. 2.

stenius in einer gelehrten Abhandlung de fulcris sive verubus Dianae Ephesiae vertheidigten Auffassung sind es reichverzierte Stäbe, welche die Arme unterstützen sollen, obgleich man nicht einsieht, wozu dies bei unbelasteten, bis zum Ellenbogen am Körper anliegenden Armen nothwendig war. Dazu findet sich weder in der genauen Beschreibung der ephesischen Artemis bei Plinius*), noch bei einem anderen Schriftsteller je eine Erwähnung solcher Krücken, und in der That sind es auch nur wollene, das Kultbild nach alter Sitte schmückende Binden, deren auf der Erde aufliegende Troddeln (Lange nennt sie Füsse der Stützen) in manchen Darstellungen noch deutlich zu erkennen sind. Nicht blos die von Overbeck ohne Zweifel richtig verstandene Bekleidung des samischen Holzbildes, wo gleiche Binden auch quer über die Brust gezogen sind, nicht nur der Umstand, dass die Binden mehrfach weggelassen werden**), spricht für diese schon von Jahn aufgestellte Deutung. Am sichersten wird sie erwiesen durch einige spartanische Reliefs***), in welchen zwischen den Dioskuren ein alterthümliches Standbild — nach Deneken Helena darstellend — erscheint mit ähnlichen, hier aber einmal kürzeren, den Boden nicht erreichenden Binden an den gesenkten Armen, eine Figur, an welcher Stützen auch deshalb undenkbar sind, weil die Arme am Körper herabgehen.

Vollkommen davon zu trennen sind einige andere Denkmäler, ein Relieffragment aus Athen bei Schöne, Gr. Reliefs 35, 137 und einzelne Münzbilder des Zeus aus Cypern und Sicilien: Lange a. a. O. p. 68. Wenn hier ein stabartiger Gegenstand von der Hand gefasst und wie ein Stock aufgestützt wird — dass auf dem Rücken der Hand noch ein Vogel (Eule oder Adler) aufsitzt, kann an dem Motiv nichts ändern — so ist offenbar nicht eine bedeutungslose Stütze, die nicht nothwendig wäre, sondern ein Attribut, vermuthlich ein Scepter von kürzerer Form gemeint und so ist das Geräth

*) N. H. 16, 213. Vgl. Jac. Bernays, die Heraclitischen Briefe p. 109.

**) Overbeck, K. M. Hera. Münztfl. 1, 12. Kenner, Sammlung Florian Taf. IV, 13 u. a.

***) Abgeb. Ann. d. Inst. 1861 tv. D, 1 und 2. Vgl. Mitth. des deutschen arch. Inst. II, 383 ff., wo Dressel und Milchhöfer (letzterer auch im Centralblatt 1882 p. 811), wie schon Conze und Michaelis vorher, die richtige Erklärung (»perlensehnurartige Wollenbinden«) geben, während Deneken de theoxeniis p. 17 hier und anderwärts wieder Stützen sieht.

auch meist erklärt worden. Es kommt daher nie in beiden Händen zugleich vor, auch da nicht, wo das Münzbild genau in die Mitte gestellt ist und für den zweiten Stab Raum genug wäre, wie ein mir vorliegender Abdruck eines Exemplars der cyprischen Münzen mit dem stabaufstützenden Zeus beweist. Ich bemerke dies ausdrücklich, weil Lange vermuthet, dass nur der Legende wegen die zweite Stütze weggelassen sei. Diesen Beispielen kann noch ein anderes von besonderem Interesse beigefügt werden. Von dem erwähnten Chryselephantinbild des Asklepios in Epidauros sagt Pausanias: κάθηται ἐπὶ θρόνου βακτηρίαν κρατῶν. Es ist seiner vorgestreckten Hand eine Stütze untergestellt, würde man mit Lange interpretiren müssen; aber dem Beschauer konnte der kurze, natürlich aufgestützte Stab — denn βακτηρία und σκῆπτρον hält Pausanias gewiss absichtlich auseinander — nur als Attribut des Gottes erscheinen und vielleicht war es dieser scepterartige Stab, aus dem sich unter den Händen römischer Kopisten oder schon früher die von der Schlange umwundene Keule entwickelt hat.

Wiederum andere Verwendung hat die sog. Stütze in zwei Münzbildern, deren Deutung noch nicht feststeht. Die eine zeigt in Lange's Abbildung (p. 69) eine sitzende Frau, welche die vorgestreckte Linke auf einen Pfeiler gelegt hat. Hier ist dem Anschein nach ein wirkliches Aufruhen des Armes auf einem bedeutungsvollen Gegenstand zu verstehen. Die Breite des Pfeilers verbietet ohnehin jeden Gedanken an ein technisches Hülfsmittel und legt vielmehr die Vermuthung nahe, dass etwa Demeter (die auch Lange fragweise nennt) mit einer die Kultusvorschriften enthaltenden Inschriftenstele*) dargestellt sei. In derselben Richtung muss für das zweite Münzbild die Erklärung gesucht werden, denn es ist hier und in jedem ähnlichen Falle durchaus unwahrscheinlich, dass eine einfach ausgestreckte, nicht beschwerte Hand in irgend welcher Technik eine besondere, vom Boden aufragende Stütze nothwendig gemacht hätte. Ich möchte deshalb auch glauben, dass an der Statue des Asklepios in Epidauros die Schlange unter der Rechten des Gottes zunächst nicht als Stütze diente, sondern sich der Hand genähert hatte, die liebkosend auf ihr ruhte, oder dass, wenn die Hand (wovon freilich nichts

*) Man denke an die Mysterieninschriften von Andania, Eleusis u. A.

überliefert ist) eine Schale hielt, die Schlange zu dieser den Kopf erhob, um aus ihr zu trinken*).

Sind diese Erklärungen richtig, so ist die Behauptung einer Stützenverwendung in der archaischen Kunst, wie in der folgenden Epoche widerlegt und wir dürfen bei der bisherigen Ansicht stehen bleiben, dass die ältere Zeit derartige Hülfsmittel gar nicht benutzte, weil sie nur soviel wagte, als sie mit dem Material zwanglos und ohne Künstelei erreichen konnte; wir dürfen auch ferner annehmen, dass Stützen in der Blüthezeit der griechischen Kunst nur in Verhüllung, künstlerisch motivirt zulässig waren und erst in der späteren Zeit sich nach und nach Eingang verschafften. In welcher Weise die Entwicklung vor sich gegangen, ist noch nicht klar geworden. Doch scheint es, dass im Mutterlande der Geschmack sich länger rein erhielt, als in den Grenzgebieten griechischer Zunge, zumal in den kleinasiatischen Städten, wo das Stilgefühl sich früher zu lockern begann. Wenn in Münzbildern von Syrien, Cilicien und angrenzenden Ländern Stützen aller Art in Menge vorkommen, so zeigt sich darin etwas von hibridem Geschmack, von Nachlässigkeit der Technik, welche uns schwerlich einen Schluss auf gleichzeitige Schöpfungen der hellenischen Kunstschulen gestattet. Soweit sich nach diesen Darstellungen urtheilen lässt, hat sich der Bruch mit der älteren Tradition erst allmählich vollzogen. Auf einer Münze von Olympos in Lycien**) legt Athena die in Schulterhöhe zur Seite gestreckte Rechte, welche eine Schale hält, auf eine mit Kapitäl versehene Säule. Sie ist in halb ausruhender Stellung und die Säule eine wirkliche, allerdings bedeutungslose Stütze, etwa von der Art, wie sie in der neuern Kunst unbedenklich verwendet werden. Dieses oder ein ähnliches Motiv mag den Anstoss zu weiterer Verwendung des so bequemen Hülfsmittels gegeben haben. Bald war es nicht ungewöhnlich mehr die vorgehaltenen Attribute grösserer Kultusbilder mit Säulen zu unterstützen. Beispiele sind bisher auf Münzen von Smyrna (Statue der Aphrodite Stratonikis), auf einer seltenen

*) Eine vorgestreckte Hand ohne Attribut ist in älteren Kultusbildern schwer denkbar. Die Nachbildung des Werkes des Thrasymedes auf Münzen von Epidauros (Overbeck, Plast. I³ p. 280 fig. 59) ist weder in der Wiedergabe der Schlange noch des Scepters genau.

**) Kenner, Münzsammlung Florian Taf. V, 2.

Tetradrachme Alexanders d. Gr. (thronender Zeus, die Adler tragende Rechte auf einer Säule) und auf einer wohl cilicischen Satrapenmünze (stehende Athena mit Nike) nachgewiesen worden, sie werden vielleicht, nachdem man einmal darauf achten gelernt, jetzt zahlreicher zum Vorschein kommen. Die Entartung greift aber noch weiter und führt schliesslich dazu, dass neben Götterbilder Säulen aufgestellt werden mit daraufstehenden Nikefiguren, die der Gottheit den Kranz entgegen halten, als wäre damit die Täuschung zu erreichen, dass die Siegesgöttin als wirklich herzufliegend erscheinen könnte*). Den Motiven nach sind diese Statuen gewiss meist Variationen älterer Typen, denn gerade in Kultusbildern wird man im Gefühl der eigenen Unfähigkeit zu streng religiösen Schöpfungen sich enger an die Vorbilder einer Zeit angeschlossen haben, die noch an die Götter glaubte, die sie im Bilde wiedergab. Dass zumal die Parthenos des Phidias auf die spätere Kunst einen grossen Einfluss ausgeübt, ist schon längst vermuthet und durch die neueren Untersuchungen immer mehr bestätigt worden**). Aber man darf aus einer allgemeinen Aehnlichkeit der Anlage noch nicht auf direkte Entlehnung schliessen und muss es als Verdienst einer stetig fliessenden Tradition anerkennen, dass sie das künstlerische Erbgut einer grossen Vergangenheit in immer neuer Prägung in Umlauf erhalten hat. Daher kann es auch für das Werk des Phidias nichts beweisen, wenn bei einer dieser Nachbildungen eine Stütze verwendet ist von jener Art, die wir eben kennen lernten***).

---

*) Einzelne Beispiele finden sich bei Kenner, Sammlung Florian Taf. IV, 14: Bronzemünze von Berytos, Asklepios stehend mit Schlangenstab, daneben hier und in den folgenden Münzbildern die etwa Brusthöhe erreichende Säule mit der den Kranz vorstreckenden Nikefigur. Taf. VI, 10: Bronze des Commodus von Gadara, Tyche mit Füllhorn auf dem Schiffsvordertheil stehend. Taf. VI, 12: Bronze des Diadumenianus von Tripolis, stehende, unterwärts bekleidete Göttin (Aphrodite), das Scepter hoch aufstützend. Derselbe Typus auf einer Münze von Byblos bei Donaldson, Arehit. numism. nr. 20. Aus dem eigentlichen Griechenland ist mir kein Beispiel bekannt, oder wird man auch noch die Säule bei dem Zeuskoloss des Lysipp in Tarent (Plin. 34, 40) als Stütze in Anspruch nehmen wollen?

**) Helbig, Unters. üb. d. camp. Wandm. p. 8f. [Mitth. d. athen. Inst. VII p. 192.]

***) Ich meine die in der Wiener Numism. Zeitschr. IX p. 100 publicirte silberne Satrapenmünze, welche neuerdings von v. Sallet besprochen worden ist (vgl. Philol. Wochenschrift 1882 p. 794.)

Mit wenigen Worten kann ich mich über das dritte Argument aussprechen, dass die Stütze an der Parthenos auch aus ästhetischen Gründen durchaus nothwendig sei. Diese Ansicht ist zuletzt von Lange sehr entschieden vertreten worden, während Michaelis sich begnügte »mildernde Umstände« für einen solchen »nur theilweise zu entschuldigenden Nothbehelf« aufzusuchen. Man beruft sich entweder auf einen gewissen Gegensatz in der Anordnung der untern Hälfte der Statue, den die Säule verstärke, oder auf die schon längst als Mangel hervorgehobene Leere der rechten Seite und erwartet in dem Werke des Phidias mit Recht die Wirksamkeit jenes Gesetzes rhythmischer Gliederung und harmonischen Aufbaues, welches die griechische Kunst durch alle Epochen und namentlich in der älteren Zeit unbedingt beherrscht hat. Hält man sich streng an die Varvakionstatuette, so könnte die vorgestreckte Rechte der Göttin und die Nike bei der direkten Vorderansicht, welche übrigens weder Lange's Aufnahme, noch die unsrige wiedergiebt, nur wenig aus dem Seitencontour der Statuette herausgetreten sein und die Säule müsste für den Blick des Beschauers mit einem Theil der Steilfalten noch zusammenfallen. Vielleicht ist indess eine etwas stärkere Drehung des Armes für das Original vorauszusetzen, durch welche die Nike sich von dem glänzenden Hintergrund der Hauptfigur mehr entfernen würde. Aber auch in diesem Falle rechtfertigt die Häufung der Attribute auf der linken Seite, wo nicht blos Schild und Schlange, sondern auch die hochragende Lanze sich befand, die Verlegung des Gegengewichts in die Mitte der Figur zur Genüge. Ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein zweites Attribut auf der rechten Seite und zwar am Boden neben dem rechten Fuss der Göttin angebracht war, die Figur einer Eule, von welcher Dio Chrysostomus (12 p. 373 R.) an einer Stelle spricht, die schon Ross, dann Stark unter Zustimmung von Brunn u. A. auf die Parthenos des Phidias bezogen haben*). Diese von Andern mit ungenügenden Gründen angefochtene Erklärung würde freilich erst durch entsprechende Nachbildungen der Parthenos, auf denen die Eule noch nicht nachgewiesen ist, völlig gesichert sein. Dass Pausanias das Attribut nicht erwähnt, könnte mit der bekannten Dürftigkeit seiner

*) Vgl. die Literaturzusammenstellung bei Michaelis p. 274 Anm. 1.

attischen Periegese leicht erklärt werden. Und schwerlich ist doch zu leugnen, dass Eule und Schlange als die beiden Athena heiligen Thiere sich passend auf die rechte und linke Seite zu natürlichem Gegensatz vertheilen liessen, wie es auf verschiedenen Darstellungen vorkommt. So zeigt die Reliefnachbildung einer archaischen Athenastatue auf einer kleinen Marmorsäule des Patissiamuseums (v. Sybel nr. 586 = Jahn, de antiqu. Min. simul. tab. 3, 7) diese Attribute zu beiden Seiten der Göttin, ähnlich ist die Anordnung auf athenischen Bronzemünzen der Kaiserzeit (Beulé, Monn. d'Athènes p. 390) und auch auf statuarischen Werken, an welchen die Eule am leichtesten verloren gehen konnte, findet sie sich wenigstens einmal am Boden angebracht und zwar bei den Repliken der sog. Athena Rospigliosi (Clarac 462 F, 848 C und Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 8, 3). Auch wenn man die Eule für das Original nicht annehmen will, bleibt der breite Saum bewegter Falten, der von der Hüfte des Standbeines abwärts lief und den die Varvakionreplik allzusehr verringert hat, ein besserer und meiner Empfindung nach völlig genügender Abschluss dieser Seite und ihn durch die Vertikallinien einer Säule zu verdecken, konnte nur die Wirkung haben die Ruhe der Stellung bis zur Starrheit zu steigern*). Diesen Eindruck hätte die Säule schon deshalb hervorrufen müssen, weil sie sich dem Schwunge der Phantasie in den Weg stellte, für welche eine bedeutungslose Stütze doch nicht existiren durfte. Wurde der Beschauer so derb durch eine kolossale Säule (Lange berechnet ihre Höhe auf 5,15 m.) an die Unzulänglichkeit der Technik erinnert, wie konnte die Statue noch für ihn lebendig werden, die Göttin Verkörperung aller Machtfülle sein und die Nike als leichtbeschwingte, sich gleichsam selbst tragende Siegesbotin erscheinen?

Wie steht es nun aber, wenn alle diese Gründe allgemeiner Art nicht stichhaltig sind, mit den direkten Zeugnissen, welche für die Ursprünglichkeit der Säule angeführt werden? Man beruft sich auf drei, in ihrem Werthe sehr verschiedene Nachbildungen der Parthenos, auf die Varvakionstatuette, ein griechisches Votivrelief des berliner Museums und eine neuerdings nachgewiesene, athenische Bleimarke,

*) Dass auch die Seitenansicht der Statue durch die Säule entstellt wird, zeigen die Abbildungen in Lützow's Zeitschrift f. bild. Künste 1881 p. 237 u. 240.

Darstellungen, die sämmtlich unter der niketragenden Rechten der Göttin eine Stütze zeigen. In der Beschreibung des Pausanias und in den Angaben anderer Schriftsteller ist keinerlei Hinweis auf einen derartigen Nothbehelf enthalten; da aber wenigstens eine Stelle vermuthungsweise hierher bezogen worden ist und die bisher nur mündlich abgegebene Erklärung ihren Weg noch in die Literatur finden könnte, möchten einige abwehrende Worte nicht überflüssig sein. Einer kurzen Notiz, welche Phidias als Schöpfer des Goldelfenbeinwerkes im Parthenon nennt, fügt Plutarch (Pericl. 13) die Bemerkung an, dass der Name des Künstlers auf einer Stele (ἐν τῇ στήλῃ) eingegraben zu lesen war. Es ist hierin ohne Zweifel nicht die fragliche Säule, sondern die an einen Pfeiler befestigte Bronzeplatte mit der Originalurkunde*) des Parthenosbildes gemeint, wie der Ausdruck στήλη für Urkundenträger auch sonst, z. B. in einer attischen Seeurkunde (Mitth. VI p. 24) verwendet ist. Von den monumentalen Zeugnissen würde eigentlich kein einziges für sich allein strenge Beweiskraft haben, denn andere Erklärungen lassen sich ohne Schwierigkeit aufstellen und sind zum Theil schon längst vertheidigt worden. Auf dem berliner Relief (abgeb. Michaelis, Parthenon Taf. XV, 7), auf welchem statt einer Säule vielmehr ein Pfeiler gebildet ist**), vermisste Welcker (AZ. 1857 p. 101), dem Michaelis, Overbeck u. A. gefolgt sind, den engen Zusammenhang zwischen der Hand der Göttin und dem architektonischen Glied darunter und fasste letzteres als Andeutung des Tempels, in dem die dargestellte Scene vor sich gehe, eine Abkürzung, für welche sich Beispiele in der That vorfinden. Den Einwand, dass die vermeintlich Säule zu niedrig sei, wollte man mit dem Hinweis auf die Beschränktheit des Raumes beseitigen. Viel näher liegt aber eine andere Deutung, welche man merkwürdiger Weise bisher übersehen hat. Dass die Figur des stehenden, einen grossen Schlüssel haltenden Mannes einen der Schatzmeister des Parthenon darstelle,

*) Diese Vermuthung finde ich auch von Köhler in den Mitth. d. ath. Inst. V p. 94 ausgesprochen. Auf eine gar zu künstliche Erklärung gerieth Müller-Strübing, N. Jahrbb. f. Phil. 1882 p. 318 f.

**) Michaelis (Parth. p. 279) nennt die »Säule« ionisch, doch kann ich Voluten und Basis nicht erkennen. Ich meine ziemlich deutlich die Conturen eines mit breit vorragender Platte bedeckten Pfeilers zu sehen.

einen ταμίας τῶν ἱερῶν χρημάτων τῆς Ἀθηναίας, welchem der Tempelschlüssel von Rechtswegen zukommt, hat Michaelis richtig erkannt. Dann aber kann der Pfeiler neben ihm nichts anderes sein, als ein zweites Attribut desselben, ein wesentliches Merkzeichen seines Amtes, eben jene Stele, auf deren urkundliches Zeugniss sich die Controlle des Tempelschatzes stützte. Der Gegenstand des Votiv- oder Decretreliefs ist also verständlich genug. Es ist nicht die Bekränzung eines Panathenaeensiegers, sondern diejenige eines Schatzmeisters durch die Göttin selbst dargestellt zum Ausdruck der öffentlichen Anerkennung treuer Pflichterfüllung des Beamten. Einfach scheint es auch die Stütze der Varvakionreplik als Nothbehelf des Kopisten, als dessen eigene Erfindung zu erklären und hält man sich die Unbehülflichkeit seiner Technik gegenwärtig, die Vermeidung aller Bronzezusätze, die mehrfache Verwendung von Marmorstäben zur Verbindung frei gearbeiteter Theile, der Helmbüsche, der Schlange, der Finger u. s. w., so hat diese Vermuthung an sich nichts unwahrscheinliches. Will man aber die Stützenzeugnisse*) durchaus retten, so mag man immerhin zu der Annahme greifen, dass späterhin, von einer gewissen Zeit an, die Stütze vorhanden gewesen sei. Nur sicherlich nicht von Anfang an. Dagegen spricht nicht blos die grosse Reihe der Nachbildungen, welche eine Stütze nicht wiedergeben, sondern noch mehr jener einzige Rest,der von dem Kolossalbild übrig geblieben ist, das Fundament der Basis, dessen Blöcke sich noch jetzt in situ befinden.

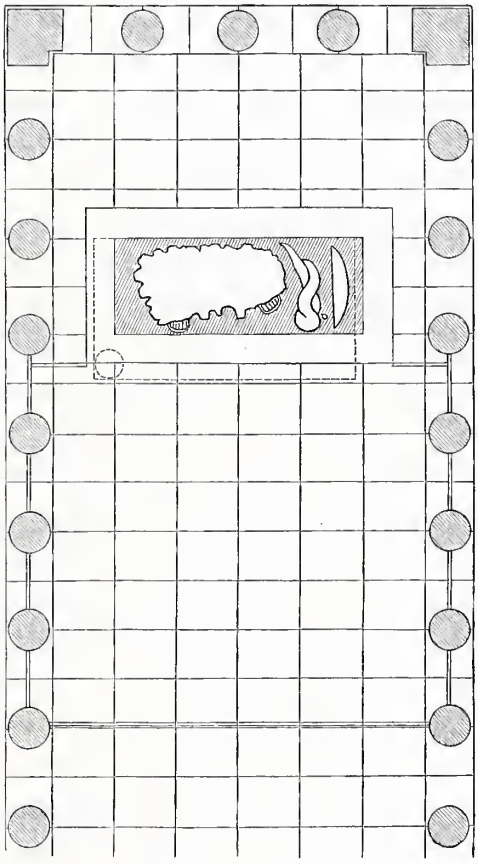
Man erkennt in dem hinteren Theil des Hekatompedos, auf dem Boden der Cella des Parthenon, ein Gefüge von hochkantig gestellten, piraeischen Kalksteinblöcken, welches ein quergelegtes, längliches Rechteck bildet und sich im Niveau des Marmorbodens hält, dessen regelmässige Schichtung aber als selbständiger Bautheil unterbricht. Es steht nach Boetticher's Untersuchungen (Philologus XVIII, 409 ff.) mit dem aus demselben Material bestehenden Stereobat in Zusammenhang und ist noch vor der Auflegung der Marmorplinthen des Fussbodens errichtet worden, da wenigstens zwei von jenen Platten über diese Porosquadern etwas übergreifen. Eine in dem Marmor-

*) Auf die athenische Bleimarke mit Darstellung der Parthenos kann ich nicht näher eingehen, da sie noch unpublicirt ist.

boden deutlich zu verfolgende Lehre umgiebt das ganze Quaderwerk, welches einem bei allen Bauten der Burg massgebenden Gesetz zufolge — man verwendete den geringeren Porosstein lediglich für verdeckte Theile, während die sichtbaren regelmässig aus Marmor bestanden — nur Substruktion für einen massiven Oberbau gewesen sein kann. Boetticher vermuthete darin ein Bema und verlegte hierher die Bekränzung der Panathenaeensieger, weil er das Bild der Göttin in einer irrig vorausgesetzten Nische dicht an der Cellawand unterbrachte. Die sorgfältigen Untersuchungen Dörpfeld's haben indess erwiesen, dass diese Fundamente einst das Bathron des Tempelbildes trugen, einen Quaderbau, welcher, wie oben besprochen worden, mit Gold- und Elfenbeinplatten verkleidet war. Wie stark wir diese Verschalung des Steinkerns anzunehmen haben, ob sie noch den am Fussboden abgegrenzten Raum in Anspruch nahm oder ob die Flächen der Lehre von einem ansteigenden Glied, einer Stufe etwa, bedeckt waren, lässt sich nicht mehr ermitteln. Ohne Zweifel war aber der massive Kern des Bathrons allein dazu bestimmt und auch allein im Stande die gewaltige Last des Kolossalbildes zu tragen. Hält man nun die Standfläche des Bathrons mit dem unteren Umfang der Statue, welcher sich mit Hülfe der Varvakionreplik hinreichend genau berechnen lässt, zusammen, so ergiebt sich mit Sicherheit, dass für eine Stütze, wie sie der Kopist angewendet hat, auf der Basis selbst kein Platz war.

Wir haben eine schon oben besprochene Angabe des Plinius über die Höhe des Bildwerks (12m.), welche man auf Statue und Basis zusammengenommen beziehen kann, richtiger aber vielleicht von ersterer allein versteht, weil doch nur die Figur für sich zu Vergleichungen aufforderte und die Maasse des Postamentes, wenn sie irgend ein Interesse gewährt hätten, vermuthlich besonders angeführt worden wären. Uebrigens würde sich auch im andern Falle bei der relativ geringen Höhe der Basis (s. p. 605) die Berechnung wenig ändern. Steigert man nun die Verhältnisse der Varvakionreplik bis zu der angegebenen Grösse des Originals, so stellt sich die Tiefe der Figur der Göttin auf dem Boden, vom hintern Rande des Gewandes bis zur Spitze des am weitesten vortretenden rechten Fusses gemessen, auf 2,253 m. Diese Ausdehnung der Standfläche des Bildes stimmt sehr gut zu der Tiefe des Basiskerns,

welche 2,63 m. beträgt, während die Lehre um den Kern herum sich noch bis zur Gesammttiefe von 4,09 m. ausbreitet. Schwieriger ist es eine Vorstellung von der unteren Breite des Bildwerks zu gewinnen, denn es scheint mir unzulässig die Verhältnisse der athenischen Kopie, was den Abstand von Schild und Schlange betrifft, unverändert auf das Original zu übertragen. Es ist oben erörtert worden, wie nöthig es war, die innere Bildfläche des Schildes für den Beschauer frei zu machen, was nur durch eine gewisse Freistellung der Schlange, die allerdings noch immer durch den überneigenden Schild gedeckt erscheinen musste, zu erreichen war. Eine solche Lockerung der beiden Attribute ist versuchsweise auf dem nebenstehenden Schema des Grundrisses von Bild, Basis und dem umgebenden Säulengang angedeutet. Die Statue ordnet sich darnach mit ihrem Beiwerk recht wohl in den durch den Basiskern vorgeschriebenen Raum ein und man kann auch beobachten, dass der Mittelpunkt der ganzen Komposition, welcher zwischen den Helm und den oberen Theil der Lanze verlegt war, mit dem Mittelpunkt der Basis zusammenfällt. An dieser Stelle, nach Böttichers Angabe (Tekt. II p. 409) in dem »mittelsten« der dreissig Quadern, welche das Fundament bilden, findet sich eine Vertiefung von 0,80 m. Länge und 0,56 m. Breite, also von sehr ansehnlichem Umfang, wie sie nöthig war, um den Hauptträger des Eisen- oder Bronzegerüstes, welches durch die Basis hindurchgehend den Holzkern der Statue aufrecht hielt, im Boden zu befestigen.



Ganz anders würden aber die Verhältnisse der Basis werden müssen, wenn die Varvakionreplik auch in der Ausdehnung des Postaments massgebend wäre. Es ist schon von anderer Seite bemerkt worden, dass sich der Kopist einige Willkühr im Zurechtschneiden seiner Basis erlaubt hat*). Er lässt hart am Rande der linken Schmalseite unterhalb des Schildes die Basis abbrechen, während sie auf der entgegengesetzten (rechten) Seite beträchtlich vorragt und zwar lediglich der Stütze wegen, die auf dem Postament untergebracht werden musste. So entstand hier in auffälligem Gegensatz zu der Basisverkürzung auf der anderen Seite, ein breiter, freibleibender Raum, eine leere Fläche, die am Original im höchsten Grade unschön gewirkt haben würde. Noch viel mehr musste der Kopist aber nach vorn zugeben. Er vertiefte die Basis bis zur Breite von 0,33 m. (an der Schildseite gemessen, wo sie regelmässiger zugeschnitten ist, als an der rechten, hinter dem Rücken der Figur stark verkürzten Seite). Auf das Original übertragen, würde demzufolge als unterer Durchmesser der Grundfläche des Bildwerkes, wenn man die Säule mit einrechnet, d. h. von dem hintern Gewandsaum bis zum vorderen Rande der Säule, eine Breitenausdehnung von 3,73 m. vorauszusetzen sein. Nun kann aber die Statue nicht bis unmittelbar an den Rand des Quaderwerks herangerückt gewesen sein, weil dies die Stabilität des Kolossalbildes in Frage gestellt hätte. Rechnen wir also einen geringen Abstand von nur 25 cm. für den freibleibenden Rand hinzu, so steigert sich die zur Unterbringung der Säule nöthige Basistiefe auf 4,23 m., während der Basiskern nur eine Tiefe von 2,63 m. hat. Noch ungünstiger würde das Resultat ausfallen, wenn wir statt der übermässig schmalen Varvakionfigur die breiteren Verhältnisse der ludovisischen Replik dem Ansatz zu Grunde legen wollten**). Es ist damit klar erwiesen, dass die Säule in die Berechnung der Basisfläche nicht mit einbegriffen war, dass der

*) Dörpfeld äussert sich darüber in den Mitth. d. ath. Inst. VI p. 294 Anm. 1. Das Schema giebt die Basis und die Stelle der Säule durch punktirte Linien an, musste aber die Breitenverhältnisse der ersteren wegen der oben erwähnten Lockerung von Schild und Schlange etwas vermehren.

**) Auch eine geringe, aber doch wahrnehmbare Ausweichung der Säule nach oben (der Hand entgegen) müssten die Stützenvertheidiger in Anschlag bringen, weil sie im Original doch nicht vorausgesetzt werden dürfte, also wiederum eine gewisse Vergrösserung der Basistiefe veranlassen würde.

allein Tragkraft besitzende Kern des Bathrons nur für die Statue der Göttin, Schlange und Schild Raum enthielt und über den unteren Umfang des ganzen Werkes nur wenig vorragte, mit einem verhältnissmässig schmalen Rande, den die Goldelfenbeinverkleidung des Quaderwerks, auch eine Unterlage von Thon und Holz hinzugerechnet nicht allzusehr vergrössert haben kann.

Wird es nach diesem Ergebniss noch nöthig sein, die seltsamen Formen der Säule, welche die Varvakionreplik verunschönt, auf ihre historische Geltung hin zu prüfen? Dürfen wir, wie es noch jüngst geschehen ist*), Basis und Kapitäl als Schöpfungen eines grossen Meisters ansehen, jene der attischen, dieses der korinthischen Ordnung zuschreiben und beide Bauglieder in ihrer ungewöhnlichen Bildung als Vorläufer neuer architektonischer Entwicklungen erklären? Bei unbefangener Betrachtung erscheint doch, was an der Basis auffällig ist, nur als Geschmacklosigkeit des Kopisten, und nahe genug liegt der Gedanke, dass auch das Kopfstück der Säule nichts anderes ist, als ein verdoppeltes Kapitäl, hervorgerufen durch ein Versehen des Bildhauers, der in der Anlage des vorgeneigten Arms zu hoch gerieth und dann gezwungen war das schon vorher abbozzirte erste Kapitäl mit einem neuen Aufsatz zu versehen. Denn dass die rechte Hand im Original niedriger gehalten war, zeigt nicht allein die Lenormant'sche Figur, wo sie nicht viel über die Höhe der linken, auf dem Schild aufruhenden Hand erhoben ist, es ergiebt sich schon aus der einfachen Ueberlegung, dass nur bei etwas stärkerer Neigung der Rechten, welche sich für die Untenansicht ohnehin zum Theil wieder aufhob, die Nike als dem Beschauer entgegengehalten erscheinen konnte.

Ich komme nach allen diesen Erörterungen zu einem Schluss, der meines Erachtens allein geeignet ist den Widerstreit der verschiedenen Zeugnisse zu erklären. Wäre die Säule bereits ursprünglich an der Statue vorhanden gewesen, so würde sie als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit schwerlich auf allen Münzbildern und wo sonst das Kunstwerk als Wahrzeichen Athens nachgeahmt wurde**),

*) Arch. Zeit. 1882 p. 80 f. Philol. Wochenschrift 1882 p. 121 f. (Adler).

**) Nicht bei der Mehrzahl der attischen Dekret- und Votivreliefs, welche das Motiv der Parthenos selbständig verwenden, aber doch bei einigen Darstellungen, in denen gerade das Bild im Parthenon adorirt zu werden scheint (z. B. Michae-

am wenigsten aber bei der kleinen Lenormant'schen Figur so vollkommen ignorirt worden sein. Dass sie nur vereinzelt und erst auf verhältnissmässig späten Nachbildungen zum Vorschein kommt, kann deshalb, wenn es überhaupt Beweiskraft hat, für das Original nicht mehr bezeugen, als eine nachträglich vorgenommene Restauration, bei welcher zur Sicherung der Nike, ohne Rücksicht auf die Beschränktheit der Basis und auf die Gesammtwirkung, vom Boden aus eine Stütze unter die vorgestreckte Rechte der Athena geführt wurde. In der That ist in den Schatzurkunden des Parthenon*) von Beschädigungen der Statue schon frühzeitig die Rede. Bereits Ol. 88,1 und seitdem öfter erscheint der goldene Kranz, welchen die Nike in den Händen getragen hatte, als besonderes Stück in den Inventaren des Hekatompedos; kaum dreissig Jahre darnach (Ol. 95,1) finden sich einzelne Blätter desselben Kranzes in dem hinteren Gemach des Tempels, unter den Werthgegenständen des Parthenon aufgeführt. Noch später (Ol. 103,2) kommen auch Theile vom Helmschmuck (ἀκρωτήρια) und vom Schild als vereinzelt vor und Ol. 109 verzeichnen die Inventare unter den an der Cellawand aufgestellten Geräthen verschiedene Stücke vom Reliefschmuck der Basis. Man muss sich die Art der Kontrolle vergegenwärtigen, die an dem Bilde als dem werthvollsten Theile des Staatsschatzes ausgeübt wurde, um sich die Ursache so zahlreicher Beschädigungen klar zu machen. Nach Köhlers Untersuchungen haben die Schatzmeister der Göttin seit Ol. 98,4 in jedem vierten Olympiadenjahr die Pflicht gehabt alle beweglichen Theile, also vermuthlich den gesammten Metallmantel, vielleicht auch die Elfenbeinplatten von dem Bilde abzunehmen, sie nachzuwiegen und den Befund mit dem officiellen Verzeichniss der Bronzeurkunde im Parthenon zu vergleichen. Schon früher wird man eine ähnliche Revision für nöthig gehalten haben, war doch, wie die Erzählung von Phidias' Unterschleif und Rechtfertigung beweist, auf die Abnehmbarkeit der kostbaren Decke des Statuenkerns schon bei der Herstellung des Werkes Rücksicht genommen worden.

lis Taf. 15, 8 u. 10) dürfte man ebenso wie an dem Berliner Relief die Stütze erwarten. Auch auf einer panathenaeischen Preisamphora (M. d. I. IX, 47 f.) ist die Statue ohne Stütze wiederholt.

*) Die betreffenden Inschriften sind zusammenfassend erläutert von Köhler in den Mitth. d. ath. Inst. V p. 89 ff. Vgl. auch Michaelis, Parth. p. 313. 315 ff. und die Bemerkungen von Lange, Mitth. VI p. 77 f.

Mochte man nun bei der Kontrolle noch so vorsichtig zu Wege gehen, eine Lockerung des Gefüges und andere Beschädigungen konnten mit der Zeit nicht ausbleiben, Schäden, denen man entweder sofort oder bei Gelegenheit durch umfassende Ausbesserungen abzuhelfen suchte. Auf letztere deutet wenigstens eine Stelle in der Urkunde des Hekatompedos vom Jahre Ol. 95,3, aus welcher bereits Michaelis geschlossen hatte, dass die Basis in dem genannten Jahre reparirt worden sei (cf. Mitth. V, 97). Ueberdiess ist die ganze Technik dieser Goldelfenbeinplastik, zumal sie meist für Kolossalwerke angewendet wurde, der grossen Schwierigkeiten, die ihr im Wege standen, nie völlig Herr geworden. Wenn es an dem Meisterwerke des Phidias in Olympia nicht allzulange nach seiner Vollendung schon nöthig wurde das aus den Fugen gegangene Elfenbein wieder festzukitten, wenn so verschiedene Verfahren ausgesonnen werden mussten, um die Austrocknung des Holzkerns zu verhindern, so konnte übergrosse Vorsicht auch bei der Parthenosstatue eine Unterstützung der beschwerten Rechten nachträglich für unvermeidlich halten. Diesen Zusatz aber dem Meister selbst zuzuschreiben, wäre nicht weniger als eine Umkehrung des natürlichen Entwicklungsganges der antiken Kunst. Mit jugendlicher Kraft strebt sie anfangs aufwärts, alles wagend, was sie irgend erreichen kann und doch auch gezügelt von einem starken Gefühl für das Maassvolle und Einfach-wahre. Sie gewinnt dann allmählich für ruhigere Stellungen neue Motive, indem sie das Auflehnen auf Pfeiler, Felsen und Attribute als aus dem Wesen der dargestellten Figur hervorgegangen in glücklichster Weise verständlich zu machen weiss. Aber erst die alternde Kunst greift zu dem Krückenwerk nichtssagender Stützen und scheut sich nicht die eigene Hülfslosigkeit unverhüllt den Blicken preis zu geben. Diese Jugendkraft der ersten Blüthezeit absprechen zu wollen, dazu hätte man vor den Parthenonsculpturen gewiss nie den Muth gefunden. Und darf uns nun die wiedergewonnene Tempelstatue eines Besseren belehren? Dürfen wir aus den Nachbildungen auch schliessen, dass Phidias nicht Bahnbrecher einer neuen Epoche, »nicht der Schöpfer eines neuen Kompositionsprincipes, sondern der letzte grosse Repräsentant eines alten gewesen, das er in formaler Vollkommenheit behandelte«? Eine Antwort auf diese Frage gelingt es uns vielleicht in den folgenden Untersuchungen zu finden.

III.

Zur stilistischen Würdigung der Parthenos.

Ueber das Leben und Schaffen des Phidias, seine künstlerische Entwickelung und die Einflüsse, unter denen sie stattfand, sind uns so wenig sichere Angaben erhalten, dass es der Phantasie freisteht die Lücken der Ueberlieferung mit den verschiedensten Kombinationen auszufüllen. Ohne zu wissen, wie starke Eindrücke der Jüngling in den Werkstätten seiner Lehrer empfing, wie rasch es ihm gelang die angelernten Schulformen zu überwinden und als selbständiger Meister anerkannt zu werden, sind wir auch nicht im Stande von dem einzigen festen Datum aus, der Enthüllung des Parthenosbildes, mit einiger Sicherheit rückwärts zu rechnen. Ob Ageladas oder Hegias, die argivische oder attische Schule, am meisten gefördert oder ob gar Polygnot's Lehre und Empfehlung der Laufbahn des jungen Künstlers ihre Richtung gewiesen, darüber lässt sich mit unserem jetzigen Wissen nicht ins Reine kommen*). Hält man sich nur den Giebelschmuck des Parthenon und seinen Fries vor Augen, so erscheint der Meister als aller Banden früherer Zeiten ledig, im Vollbesitz aller Mittel der Kunst, die mühelos das Höchste und Edelste zum Ausdruck bringen. Doch hat auch in diesen Werken eine besonnene und feinfühlige Kritik nach den Verbindungsfäden gesucht, die zur älteren Kunst hinüberleiten und sie, wenn auch dort nicht, wenigstens in den Metopenreliefs desselben Tempels mit Leichtigkeit nachweisen können. In ihnen äussert sich noch unverhohlen die Kunstweise jener Epoche, in welcher Phidias erzogen worden und die sich forterhielt, obgleich die neuen Ideale bereits Gestalt und

*) Wenn die oben (p. 611) gegebene Erklärung der Stelle des Plinius richtig ist, so fehlt jeder Anhalt eine besondere Thätigkeit des Phidias als Maler anzunehmen. Welchen Werth haben dann aber feingesponnene Kombinationen, wie die von Müller-Strübing (N. Jahrbb. f. Phil. 1882 p. 338 ff.) jüngst entwickelten?

Leben gewonnen hatten. Sie beweisen uns, dass Phidias die richtigen Gehilfen, deren er für seine grossen Aufgaben so viele nöthig hatte, nicht vorfand, sondern sich erst langsam heranbilden musste. Sie sind anfangs Archaisten gewesen, wie er selber und darin allein liegt ein Fingerweis für die Erkenntniss der gewaltigen Entwickelung, die sich in dem Meister selbst vollzogen haben muss.

Wir würden uns eine bestimmtere Vorstellung darüber bilden können, wenn uns Jugendwerke des Phidias, sei es auch nur in Nachbildungen, erhalten wären. Von solchen hat sich indess noch nichts mit Sicherheit nachweisen lassen. In einer der zierlichsten Bronzen des neapler Museums, welche aus Herculaneum stammt, hat Lange*) einzelne der Parthenos verwandte Züge zu erblicken geglaubt und deshalb die Vermuthung ausgesprochen, dass sie die wenig veränderte Wiederholung einer der älteren Athenastatuen des Phidias sein könne. Er beruft sich auf den ungemein hohen Helmbusch, auf die rundlichen Formen des Gesichts, den schematischen Faltenwurf auf der rechten Seite und die streng architektonische Anlage der Figur. Wenn daraus auch hervorgeht, dass das Vorbild der älteren Zeit angehört hat, so ist doch die ganze Durchbildung der Einzelheiten im Geschmack einer viel späteren Epoche gehalten. Ganz anders, als an der Parthenos, ist hier die Behandlung der Steilfalten, von denen zumal diejenige, welche vom Knie des vorgesetzten Beines abwärts geht, nur in spielender Weise angedeutet ist und nichts mehr hat von der grossartigen Strenge und Einfachheit phidiassischer Gewandung. Unmöglich wäre ebenso bei einer Statue aus dem Anfang der ersten Blüthezeit die fliessende Biegung der Falten an den Stellen, wo sie die Füsse berühren, und überhaupt äussert sich, wie Michaelis (Mitth. 1, 286) einmal beiläufig bemerkt hat, in allen Formen dieser Figur eine viel künstlichere Eleganz, als wir einem Werke perikleischer Zeit zuschreiben dürfen. In der That ist es auch keine Kopie im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern eine (das entlehnte Motiv abgerechnet) selbständige Arbeit localer, vermuthlich grossgriechischer Fabrik, derselben, deren Produkte in Menge im neapler Museum zu finden sind. Ein Vergleich mit anderen Bronzen aus Herculaneum und benachbarten Orten liefert den Beweis, dass

*) Arch. Zeit. 1882 p. 27 ff. Abgeb. Bronzi d'Ercol. II, 5. AZ. 1882 Taf. 2.

in der ersten Kaiserzeit modernisirte Nachahmungen griechischer Typen des 5. Jahrhunderts und zwar vorzugsweise peloponnesischer Erfindung*) in Campanien sehr beliebt waren. Eine ganz verwandte Anlage und Durchbildung zeigen die sogenannten Tänzerinnen aus Herculaneum (Bronzi d'Ercol. II, 70—76). Eben daher stammt die Bronzefigur eines mit den Fussspitzen auf einer Kugel stehenden Mädchens (ib. tv. 24), welche ähnliche Gewandung trägt und in technischer, wie formaler Beziehung mit jenen Statuen völlig übereinstimmt. Die eigenthümliche Gestalt des Helmbusches der von Lange publicirten Figur kehrt fast ebenso an einer anderen Bronze (ib. tv. 8, 1) wieder, welche Athena nach einem späteren Typus darstellt. Die Formen der Aegis, besonders des Schlangenbesatzes, sind dieselben, die für eine ebenfalls herculanische Athenafigur der jüngeren Typenklasse (ib. 6) verwendet worden sind. Diese und andere der ganzen Klasse gemeinsamen Züge, auch die häufige Wiederholung derselben Basisformen, zeigen nur um so deutlicher, dass bei der Fabrikation dieser Bronzen Treue der Nachbildung eher vermieden, als erstrebt wurde, dass man in eclectischer Weise die strengeren Motive der älteren Kunst, für die das Interesse wieder lebhaft erwacht war, dem modernen, verzärtelten Geschmack anzupassen suchte und dabei gewisse Ausstattungsstücke, wie Attribute, Haartrachten, Gewandsäume, Schmuckgegenstände und Postamente, ohne Auswahl für Nachbildungen älterer und jüngerer Typen gleichförmig zu Hülfe nahm**). Die Wirkung dieser antikisirenden Localkunst lässt sich noch in der gleichzeitigen Wandmalerei Campaniens verfolgen. Typen derselben Art, wie die eben besprochenen, finden sich nicht selten für Karyatiden oder auch für freistehende, aber in architektonisch gedachte Decorationen hineingezogene Figuren verwendet. Einige besser erhaltene Beispiele sind in das neapler Museum gekommen, anderen kann man in Pompei hin und wieder begegnen,

*) Auch für die als phidiassisch angesprochene Bronze möchte das Vorbild richtiger in der peloponnesischen Kunst zu suchen sein. Ich verweise auf die Bemerkungen von Julius in den Mitth. d. ath. Inst. 1878 p. 15.

**) Eine römische Nachbildung scheint mir auch die neuerdings in der Gaz. arch. 1881 pl. 7 veröffentlichte, aus Campanien stammende Bronzefigur einer Athena zu sein. In der Gewandung und im Haar ist der Charakter des älteren, vielleicht peloponnesischen Typus gewahrt, Aegis und Helm machen dagegen einen fremdartigen, mehr modernen Eindruck.

mehrere von ihnen hat Helbig in seinem Katalog auf p. 436 ff. beschrieben, ohne jedoch auf die augenfällige Verwandtschaft mit jenen Bronzen hinzuweisen. So ist z. B. die Gewandfigur Helbig nr. 1884 (= Ant. d'Erc. III, 22), welche auf den breiten Sims einer Balustrade gestellt ist, im Motiv der einen herculanensischen »Tänzerin« (ib. VI, 75) sehr ähnlich. Wiederholungen dieses Typus sind mehrfach nur um des Zusammenhangs mit der Architektur willen ein wenig variirt worden. So in Pompei reg. I ins. 2 dom. 28 und reg. VI, 14 nr. 30, wo jedesmal Gegenstücke zusammengestellt sind, ferner den letzteren nahekommend Helbig nr. 1876[b] u. a. m. Für die Figur eines muschelhaltenden Mädchens (nr. 1054) vermuthete Helbig selbst ein plastisches Vorbild, es könnte etwa die neapler Bronzestatue Ant. d'Erc. VI, 76 gewesen sein, welche bis auf die fehlende (einst vielleicht vorhandene) Muschel in der Anlage mit dem Wandbild übereinstimmt. Am auffälligsten ist die Nachbildung bei zwei Pendant bildenden Gewandfiguren in einem Haus des Vicolo de' Serpenti in Pompei, deren Skizze mir vorliegt. Kleidung und Haltung der Arme, überhaupt die ganze Anlage entspricht hier vollkommen derjenigen der einen »Tänzerin« (l. l. VI, 71) und zwar so sehr, dass aus dem Gemälde, in welchem die vorgestreckte Hand eine Blume hält, auch die jetzt leere, aber zum Fassen eines Gegenstandes geöffnete, linke Hand der Statue die richtige Erklärung empfängt. Nur vereinzelt sind diese Typen auch in selbständigen Wandbildern nachgeahmt, am strengsten in der Darstellung einer gewöhnlich aus dem Ledamythus erklärten Opferscene (Helbig Tafel 5), die ihrem ganzen Charakter nach nicht vor der hellenistischen Zeit erfunden sein kann, ja, wenn man einen gewissen Eclecticismus in den Figuren betonen darf, gar erst der nachalexandrinischen Epoche angehört. Jedenfalls genügen aber die vorher erwähnten Beispiele, um zu erweisen, dass gewisse ältere Typen, welche dem gewöhnlichen Formen- und Bilderkreise der campanischen Wandmalerei ferner stehen, in der ersten Kaiserzeit sich einer nicht geringen Beliebtheit erfreuten, eben weil sie in mancherlei statuarischen Werken, den Producten einheimischer Technik, überall verbreitet waren.

Nicht glücklicher ist ein anderer, in jüngster Zeit*) unternom-

*) Lange, Arch. Zeit. 1881 p. 197 ff. Vgl. v. Sybel, Mitth. d. ath. Inst. 1880 p. 102 ff.

meuer Versuch ausgefallen, eine dritte Athenastatue des Phidias in erhaltenen Kopien nachzuweisen, das kolossale Erzbild der sog. Promachos, welches sich einst auf der Burg von Athen als Siegesdenkmal und wie ein Wahrzeichen der Stadt erhob. Die literarischen Zeugnisse sagen über die Anlage des Werkes nicht mehr, als dass der Göttin Schild und Lanze gegeben waren und nur der Anlass zur Errichtung desselben, die Grossthaten gegen die Perser, auf welche Demosthenes und nach ihm verschiedene Schriftsteller nachdrücklich hindeuten*), giebt eine weitere Aufklärung, die Gewissheit nämlich, dass der streitbare Charakter der Göttin und nicht ihr friedlicher, wie in der Parthenos, zum Ausdruck gekommen war. Aus den Münzbildern würde einiger Gewinn vielleicht zu ziehen sein, wenn sie Nachbildungen der Statue in solcher Grösse enthielten, dass dem Stempelschneider die Wiedergabe der Hauptmotive verstattet war, und auch dann wäre die Möglichkeit willkürlicher Abänderungen nicht ausgeschlossen. In den bis jetzt bekannten, winzigen Münzbildern**) mit Ansichten der Burg ist aber nicht einmal der Versuch eines treueren Anschlusses an die Wirklichkeit zu erkennen. Wie die Gebäude nur ungefähr die tempelreiche Akropolis verdeutlichen, so dient ein beliebig gewählter, daher wechselnder Athenatypus, einmal sogar die Parthenos selbst, zur Angabe des grossen Standbildes. Gar ein vereinzeltes Münzbild einer Athenafigur mit Bestimmtheit auf die Promachos zu beziehen, sind wir vorläufig durch nichts berechtigt. Damit fällt aber jeder Anhalt aus den statuarischen Werken eine besondere Gruppe als Repliken der »grossen ehernen Athena« auszuscheiden. Und selbst wenn es sicher stände, dass eine gewisse Reihe attischer Bronzemünzen, deren eine als Musterstück und hauptsächliches Beweismittel in der Archaeologischen Zeitung 1884 p. 197 veröffentlicht worden ist, den Typus der Promachos wiedergäbe, würde damit die von Sybel (Mitth. 1880 p. 102 f.) zusammenge-

*) Dass die metrische Inschrift CIA. I, 333, welche Kirchhoff auf dieses Weihgeschenk bezogen hat, nicht zugehörig sei, haben Wachsmuth, die Stadt Athen I, 542 Anm. und Schütz, hist. alf. att. p. 46 f. mit verschiedenen Gründen zu erweisen gesucht. Die Grösse der Buchstaben spricht nach Droysen's Bemerkungen (Hermes XV p. 361) nicht dagegen.

**) Vgl. die Abbildungen bei Michaelis, Parthenon Taf. 15, 28—31. Jahn-Michaelis, Paus. descr. arc. Ath. p. 1 und 69.

stellte Statuengruppe, voran der prächtige Athenatorso aus Villa Medici in der Ecole des beaux arts (M. d. I. III, 13), noch nicht als Nachbildung desselben erwiesen sein. Es sprechen dagegen verschiedene Umstände, die hier nur in Kürze angedeutet werden können. In erster Linie die allzureiche Bekleidung jenes Torso, welche von derjenigen in dem angegebenen Münztypus völlig abweicht. Während dort Athena in der schlichten Auffassung der Parthenos mit einfachem, ärmellosem Chiton erscheint, ist sie hier (im Torso) mit dreifachem Gewand, einem sorgfältig auf den Armen genestelten Unterkleid, dem Chiton poderes und dem Mantel bekleidet. Wie lässt sich mit solchem Reichthum der Drapierung die Vorstellung von der streitbaren Vorkämpferin vereinen, die wir, wenn nicht strenger und reisiger als die Parthenos, doch ihr wenigstens ähnlich zu denken haben? *) Ein zweiter, vielleicht noch wichtigerer Gegengrund, der indess nur vor dem Original genauer geprüft werden könnte, liegt in dem stilistischen Charakter dieses Werkes. Wer schon vor dem Gypsabguss des berliner Museums den Eindruck empfangen haben sollte, dass hier ein Originalwerk griechischer Hand erhalten ist, würde damit die Frage für sich zum Austrage gebracht haben. Die ganz vorzügliche Ausführung, die Frische der Arbeit wird kaum jemandem entgangen sein, der sich für die Schöpfungen der ersten Blüthezeit ein empfindliches Auge bewahrt hat, und nur die Unsicherheit in der Bestimmung des Marmors, der auf Nibby's Zeugniss hin, obgleich Clarac griechischen Marmor erkannte, für italisch gehalten wird, hat der Entscheidung bisher im Wege gestanden. Immerhin stützen gewisse Feinheiten in der Modellirung, die weiche Behandlung des Untergewandes über dem Spielbein, die leichte gefällige Anordnung der unmittelbar auf den Fuss auftreffenden Falten schon jetzt die Vermuthung, dass das Original, wenn es der Torso nicht selbst sein sollte, für Marmor erfunden worden ist und nicht für Bronze. Wie wenig endlich die eben erwähnten Züge, besonders auch die freiere Vertheilung der Falten über dem Gürtel, mit dem das Symmetrische liebenden An-

*) Abweichend ist auch die Kopfbedeckung, welche in dem von Sybel veröffentlichten Athenarelief (Mitth. 1880 Taf. 5, 1), einer Replik des Typus jenes mediceischen Torso's, aus dem attischen Helm mit dreitheiligem Kamm besteht, in dem berliner Münzbild dagegen ohne Zweifel den korinthischen Helm darstellt.

ordnungsprincip, wie es die der Promachos ungefähr gleichzeitig entstandene Parthenos beherrscht, in Einklang stehen würde, davon kann man sich durch Nebeneinanderstellung beider Werke, des pariser Torso und der Parthenos, leicht überzeugen.

Verlieren wir somit auch in den besprochenen Athenabildern ein Mittel zur Vergleichung, so geben doch andere Monumente einigen Anhalt, das Verhältniss der Parthenos zur älteren Kunst etwas näher zu prüfen. Wir dürfen nicht ausgehen von dem Gesammteindruck, welchen die vollständigste Replik, die athenische Statuette, hervorruft, denn bei ihrer Kleinheit, ihrer breiten, massigen Modellirung sind ohne Zweifel gerade die feineren Züge des Originals am meisten zu Schaden gekommen. Schon die lebensgrossen Kopien zeigen eine grössere Belebung der Falten, zum Theil auch eine leichtere Haltung und in der kolossalen Replik des Antiochos scheint mehr als ein Zug, namentlich in den Formen des Kopfes, noch das unveränderte Gepräge des Urbildes bewahrt zu haben. Aber wie weit ist hierin dem Augenschein zu trauen? Wäre es möglich sich alle Entstellungen und Vergröberungen in den Kopien hinwegzudenken, könnten wir uns die gewaltige Schöpfung des Phidias in ihrer natürlichen Wirkung, welche durch Material und Beleuchtung durch die Aufstellung und den Hintergrund so vielfach bedingt war, deutlich vergegenwärtigen, so würde die Gefahr einer Täuschung leicht zu vermeiden sein. Um ihr möglichst auszuweichen, bleibt für jetzt und bis nicht andere Funde unser Wissen erweitern nur der eine Weg die mehr äusserlichen Züge des Werkes zunächst zu analysiren und in Vergleich zu bringen mit denjenigen, die sich an verwandten Statuen derselben und der angrenzenden Epochen vorfinden. Die Reihe originaler Werke, die hierbei allein in Betracht kommen können, ist freilich nicht gross. Vielleicht giebt der oben besprochene Athenatorso in Paris (M. d. I. III, 13) wenigstens annähernd eine Vorstellung von der grandiosen Würde auch jenes Tempelbildes, von der Wirkung so mächtiger Formen, einer so strengen und doch nicht mehr gebundenen Einfachheit des Faltenwurfs. Ähnliche Vorzüge im Körperbau, wie in der Gewandung zeichnen die sicher attische, der perikleischen Zeit angehörige Athena-Herme der Villa Ludovisi (M. d. I. X, 56.3) aus. Vor letzterer lässt sich besonders nachempfinden, welches Lebensgefühl diese grosse Epoche selbst

architektonisch bedingten Figuren einzuflössen wusste und es ist doch sicher anzunehmen, dass Phidias bei der Schöpfung seines Meisterwerkes von dieser Kraft von innen heraus lebendig zu gestalten nicht verlassen war. Wenn in der Varvakionreplik eine gewisse Strenge der Stellung, das allzudeutliche Hervortreten eines hart umrissenen Schemas der Gewand- und Aegisanordnung auffällig ist, so dürfen diese Mängel nicht ohne weiteres auf das Original übertragen werden*). Ich möchte glauben, dass in stilistischer Beziehung, die Einwirkung des Materials abgerechnet, zwischen dem Bild im Innern und den Figuren im Giebel des Tempels kein wesentlicher Unterschied bestanden hat, dass in beiden Werken dieselbe Lebensfülle, derselbe Adel der Linien, dieselbe verklärte Leiblichkeit zu sehen war. Nicht in der Behandlung der Formen, sondern lediglich in einem äusserlichen Zuge lassen sich noch deutliche Spuren von Archaismus, von Verwendung charakteristischer Motive der alterthümlichen Kunst nachweisen und diese Entlehnung wird absichtlich, aus religiösen Gründen geschehen sein. Ich meine die Anordnung der Haare in archaischem Geschmack, welche Phidias in den decorativen Sculpturen des Parthenon bereits völlig aufgegeben, im Tempelbild aber beibehalten hat.

Wie in den Werken der 60. und 70. Oll. findet sich an der Statue, jederseits am Halse herab auf die Brust vorfallend, die gleiche Anzahl regelmässig gewellter, streng symmetrisch vertheilter Locken. Im Nacken hängt ein breiter Haarbund, in der mittleren Höhe nur einmal durch ein Band zusammengefasst, sonst breit aufgelöst herab. Die Schläfe umziehen kreisrund gerollte Löckchen (ein Nachklang der archaischen, die Stirn einfassenden Buckellöckchen) und einzelne von ihnen verlängern sich nach unten, indem sie, ganz der älteren Sitte entsprechend, noch einen Theil der Wangen vor den Ohren bedecken. Im Leben scheint diese Haartracht bereits gegen die Mitte der 70. Oll. ausser Gebrauch zu kommen. In der bildenden Kunst

*) Ebenso hat die neue athenische Kopie zu Fehlschlüssen über die Ausführung der Rückseite verleitet. Andere Repliken, besonders die ludovisische, zeigen uns, dass keine Seite der Statue in der Ausstattung irgendwie vernachlässigt gewesen sein kann. Die Aufstellung des Werkes in ziemlicher Entfernung von der Cellawand, die Anbringung eines Säulengangs hinter demselben zwang zu gleichmässiger Berücksichtigung aller Seiten. Auch einzelne Theile des Schildschmuckes konnten nur bei einer Umgehung der Statue gesehen werden.

erhält sie sich noch lange Zeit, nachweislich aber nur an Werken, die Kultuszwecken dienen oder mit Kultusgebäuden in Verbindung stehen. Sie ist ein auszeichnender Schmuck der Götter, gelegentlich auch priesterlicher Personen geworden*) und wird offenbar in demselben Sinne verwendet, wie die archaisirenden Formen in den Reliefs von Tempelgeräthen. Charakteristisch für diese Symbolik ist besonders eine bei dem Bacchustheater unterhalb der Akropolis gefundene Dreifussbasis (Ann. d. I. 1861 tv. G = v. Sybel nr. 305), an welcher Dionysos selbst als der Empfänger des Weihgeschenkes und zugleich die ihn begleitende Flügelfigur den archaischen Haarschmuck tragen, während die vor ihnen stehende Nike in der jüngeren Auffassung ohne denselben dargestellt ist. Nicht immer blieb das Motiv unverändert. In künstlerischem Sinne schon wesentlich umgeformt zeigt es sich an der Eirene des Kephisodot, und wenn hier auch die leichtere Bewegung der vorderen Locken, die Auflösung des Haarschopfes im Rücken, dessen durcheinandergeworfene Locken den Nacken zu umspielen scheinen, von anmuthigster Wirkung sind, so beeinträchtigt dieser Reiz doch einigermassen die feierliche Würde, welche dem Kultusbilde verliehen werden sollte. Den vollen Ernst einer vom Glauben getragenen Kunst wahrte auch in dieser Beziehung die Parthenos des Phidias.

Wie verschieden die Auffassung des Tempelbildes gegen diejenige der Giebelfiguren ist, bedarf nach Petersens vortrefflichen Auseinandersetzungen (Kunst d. Phidias p. 400) keiner Erläuterung mehr. In diesen erscheint uns die Gottheit menschlich näher gerückt, nicht in der makellosen Klarheit ihres religiös erfassten Wesens, sondern von Leidenschaften erfüllt und in lebhafter Erregung, der Vorgang wie ein Abbild irdischen, nur in olympische Sphären erhobenen Treibens. Daher bewegt sich hier die bildende Phantasie des Künstlers mit aller Freiheit, sie legt das Rüstzeug tiefsinniger Symbolik bei Seite und begnügt sich auch in der Individualisirung der einzelnen Gestalten mit wenigen, mehr andeutenden als klar be-

*) Daher ist dieselbe Haartracht auch den Figuren der Kanephoren in der südlichen Vorhalle des Erechtheion gegeben. Sie ist verbunden mit dem breiten wie ein Band das Haupt umschlingenden Doppelzopf, in welchem ich den altattischen Krobylos glaube nachweisen zu können. Also auch dieses Motiv war der archaischen Zeit entlehnt.

zeichnenden Zügen. So erklärt sich die Umbildung mancher Einzelheiten nach rein künstlerischen Rücksichten, die am deutlichsten hervortritt in der decorativen Verwendung der Aegis an dem londoner Torso der Athena vom Westgiebel. Was hier nur ein Mittel des Schmucks sein soll — denn diese Aegis ist nicht mehr Attribut und Schutzwehr, nicht mehr das breit verhüllende Gewandstück, sondern ein schärpenartiger Zierrath geworden — bildet in der Tempelstatue noch einen wesentlichen Theil der Ausstattung, welche die religiöse und künstlerische Tradition im Laufe langsamer Entwickelung in den Hauptzügen festgestellt hatte und an welcher der Künstler nicht ändern wollte und durfte. Es ist zum Glück noch möglich die letzten Phasen der Ausbildung des Athenaideals bis zu der abschliessenden Schöpfung des Phidias genauer zu übersehen. [Die kriegerische Seite im Wesen der Göttin überwiegt in der ältesten Auffassung so sehr und wird in Sage und Dichtung so vielfach verherrlicht, dass auch die bildende Kunst für den Typus der Promachos*) am frühesten bestimmte und lange Zeit gültige Formen gefunden hat. Sie haben dem derberen Sinn jener Zeiten entsprechend meist etwas Männlich-Kräftiges, die energisch ausgesprochene Handlung muss noch die feinere Charakteristik ersetzen. Erst eine jüngere Epoche lässt eine Wesensseite der Göttin hervortreten, die, obschon von Anfang an vorhanden, doch erst bedeutsam werden konnte, seitdem jene tiefgehende, für die Umwandlung der griechischen Religion so wichtige Reaction gegen die ältere, materialistische Anschauung vom Wesen und Walten der Götter auch das Volksbewusstsein ergriffen und der künstlerischen Thätigkeit den Boden geebnet hatte. Das Wesen der Athena wird bereits in den Dichtungen des Aeschylos viel tiefer und in seiner geistigen Bedeutung erfasst; aber die bildende Kunst scheint doch noch geraume Zeit nur einen Zug vor anderen herausgegriffen und zum Ausgangspunkt der Idealbildung gemacht zu haben, die Jungfräulichkeit der frisch erblühten Zeustochter, welche der Burggöttin ihren Beinamen gegeben. Aus dem

*) Vgl. ausser der aeginetischen Pallas besonders die im Bauschutt des Parthenon gefundene Bronze der Sammlung Oppermann (abgeb. bei Fröhner, Notice I nr. 111), mit welcher eine von Aegina stammende Bronze übereinstimmen soll (Bull. d. I. 1864 p. 78), die Statue der Villa Albani (D. a. K. I, 9) und eine wiener Bronzefigur (v. Sacken Taf. 8, 1).

Charakter des Mädchenhaften erklärt sich die ganze Auffassung des phidiassischen Ideals, die schlichte Haltung und Bekleidung, die jugendlich runden Formen des Gesichts und der klare, freundliche Blick ihrer Augen. Die Grundzüge dieses Typus waren bereits vorgebildet, sie finden sich schon in einer Athenastatuette reifarchaischen Stils, die auf der Burg gefunden wurde und dort noch im Museum bewahrt wird (v. Sybel nr. 5003). Die Elemente dessen, was in dem Kopfe der Parthenos zur reinsten Verklärung gesteigert war, erkennt man in einem wenig älteren Kopfe derselben Akropolis (Mitth. 1881 Taf. 7, 2) von noch etwas herbem Gesichtsschnitt. Beide Monumente zeigen erst, mit welcher Fülle von Schönheit Phidias die überlieferten Formen zu umkleiden, wie lebensvoll er sie auszugestalten wusste. Die spätere Zeit ist über dieses Ideal weit hinausgegangen. Sie vertieft sich mehr und mehr in die Aufgabe die einsame, in sich versunkene Denkerin Athena zu versinnlichen und vielleicht weil sie empfand, dass diese Kühle der Reflexion die Gottheit dem Menschen entfremden musste, suchte sie die Würde der Erscheinung durch rein äusserliche Mittel zu heben. Daher die zunehmende Pracht der Gewandung, die oft künstlerisch höchst wirkungsvoll, mitunter aber nur künstlich zurecht gelegte Drapierung mit dem weiten, faltenreichen Mantel. Der Unterschied zwischen dem älteren und jüngeren Ideal wird kaum geringer gewesen sein, als derjenige zwischen dem olympischen Zeus und dem lysippischen Bilde, das uns etwa die Maske von Otricoli verdeutlichen mag. In den jüngeren Schöpfungen, im Kopfe einer Pallas von Velletri, einer Minerva Giustiniani bewundern wir wohl die Kraft der Charakteristik, welche für das Abstracteste, den scharf prüfenden Verstand, die besonnene Klugheit, den bildlichen Ausdruck fand. Innerlicher erfasst, schlichter, aber auch religiös bedeutsamer war sicher des Phidias Parthenos Athena.

Inhalt.

Seite

Einleitung 545

I. Theil.

Übersicht über die Kopien der Parthenos . . . . . 550—575

Die Varvakionstatuette (Taf. I, A 1 u. 2) 550

Die Kolossalstatue des Antiochos in Villa Ludovisi (Taf. II, B 1 u. 2) 556

Die Statuette der madrider Sammlung (Taf. II, C) 561

Die Statue in Villa Wolkonsky, Rom (Taf. III, D 1 u. 2) 563

Der kapitolinische Torso (Taf. III, E 1—3) 564

Die Minerve au collier des Louvre (Taf. III, F 1 u. 2) 567

Verschollene Replik, nach einer Zeichnung des Codex Pighianus (Taf. III, G) 571

Der Torso in Villa Borghese, Rom (Taf. IV, H) 572

Der Torso von der Akropolis zu Athen (Taf. IV, J) 573

Freie Nachbildungen der Parthenos und abgeleitete Typen 575

II. Theil.

Über das Verhältniss der Repliken zu einander 581

Die Rekonstruktion der Athena Parthenos . . . . . 590—629

Der Typus des Kopfes 593. Die Helmembleme 594. Richtung der Nike 596. Anbringung der Lanze und der Schlange 598. Der Reliefschmuck: der Sandalen 600, der Basis 601, des Schildes 601. Der Standort des Bildes, Grösse und Proportionen desselben 606. Materialvertheilung und Polychromie 608. Phidias als Maler 611. Unzulässigkeit der Säule 612 ff. Sie ist technisch nicht nothwendig 613, künstlerisch nicht motivirt 614 und besonders historisch nicht zu rechtfertigen. (Exkurs über

Seite

die Verwendung von Stützen in der griechischen Kunst: sie fehlen in der archaischen und in den folgenden Epochen 615 und kommen erst in der kleinasiatischen Kunst der hellenistischen Zeit auf 618). Aesthetische Gegengründe 620. Die Eule als Attribut der Parthenos 620. Prüfung der direkten Zeugnisse: das berliner Relief 622, die Varvakionreplik 623. Das Fundament der Basis 623, es hat nicht Raum für die Säule 625. Spätere Restaurationen 627.

III. Theil.

Zur stilistischen Würdigung der Parthenos . . . . . 630—640

Ein vermeintliches Jugendwerk des Phidias 631. Über eine Gattung campanischer Bronzen der ersten Kaiserzeit 631. Die Athena Promachos des Phidias und die angeblichen Nachbildungen derselben 633. Über das Verhältniss der Parthenos zur älteren Kunst, die archaischen Elemente des Bildes 637. Das Athena-Ideal des Phidias 639.

Erklärung der Tafeln.

Taf. I, A 1 u. 2. Varvakionstatuette.
Taf. II, B 1 u. 2. Statue des Antiochos in Villa Ludovisi.
Taf. II, C. Statuette der madrider Sammlung.
Taf. III, D 1 u. 2. Statue in Villa Wolkonsky.
Taf. III, E 1—3. Torso des capitolinischen Museums.
Taf. III, F 1 u. 2. Minerve au collier des Louvre.
Taf. III, G. Verschollene Replik, Zeichnung des Cod. Pighianus.
Taf. IV, H. Torso in Villa Borghese.
Taf. IV, J. Torso von der Akropolis zu Athen.

A¹

A²

DRUCK VON A. NAUMANN & SCHROEDER, LEIPZIG.

Seite die Verwendung von Stützen in der griechischen Kunst: sie fehlen in der archaischen und in den folgenden Epochen 615 und kommen erst in der kleinasiatischen Kunst der hellenistischen Zeit auf 618). Aesthetische Gegengründe 620. Die Eule als Attribut der Parthenos 620. Prüfung der direkten Zeugnisse: das berliner Relief 622, die Varvakionreplik 623. Das Fundament der Basis 623, es hat nicht Raum für die Säule 625. Spätere Restaurationen 627.

III. Theil.

Zur stilistischen Würdigung der Parthenos . . . . . 630—640
Ein vermeintliches Jugendwerk des Phidias 631. Über eine Gattung campanischer Bronzen der ersten Kaiserzeit 631. Die Athena Promachos des Phidias und die angeblichen Nachbildungen derselben 633. Über das Verhältniss der Parthenos zur älteren Kunst, die archaischen Elemente des Bildes 637. Das Athena-Ideal des Phidias 639.

Erklärung der Tafeln.

Taf. I, A 1 u. 2. Varvakionstatuette.
Taf. II, B 1 u. 2. Statue des Antiochos in Villa Ludovisi.
Taf. II, C. Statuette der madrider Sammlung.
Taf. III, D 1 u. 2. Statue in Villa Wolkonsky.
Taf. III, E 1—3. Torso des capitolinischen Museums.
Taf. III, F 1 u. 2. Minerve au collier des Louvre.
Taf. III, G. Verschollene Replik, Zeichnung des Cod. Pighianus.
Taf. IV, H. Torso in Villa Borghese.
Taf. IV, J. Torso von der Akropolis zu Athen.

B¹ B² C

D 1

E 1

D 2

E 2

E 3

F 1

F 2

G

D

E

F

G

H

I

51892

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NB 100 S38 BKS
c. 1 Schreiber, Theodor,
Die Athena Parthenos des Phidias und ihr
3 3125 00362 9637